

NO HE COMPRENDIDO UN SOLO COMPÁS DE MÚSICA EN MI VIDA, PERO LA HE SENTIDO

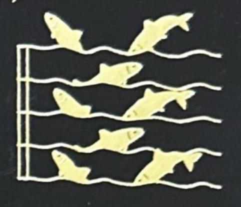
UNA SINFONÍA DEBE SER COMO EL MUNDO. DEBE ABARCARLO TODO

VIVO EN LA MÚSICA COMO PEZ EN EL AGUA









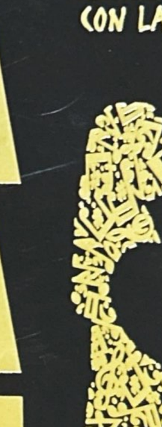
EL PÚBLICO NO DEBERÍA ESCUCHAR CON COMPLACENCIA

SU CORAZÓN Y SU ALMA ESTABAN EN SU CLAVECÍN

EL LIBRO DE LA MUSICA CLASICA

LA ÚNICA HISTORIA DE AMOR QUE HE TENIDO HA SIDO CON LA MÚSICA





LA PRIMAVERA HA LLEGADO, Y CON ELLA LA ALEGRÍA

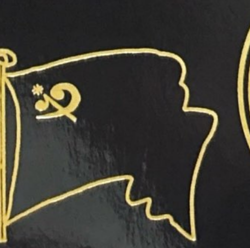
AIRES Y MADRIGALES [...] SUSURRAN DELICADEZA

ME ENCANTA LA ÓPERA ITALIANA, ES TAN DESPREOCUPADA...









GRANDES IDEAS, EXPLICACIONES SENCILLAS

LA VIDA SE PARECE MUCHO AL JAZZ... ES MEJOR CUANDO IMPROVISAS

LA VERDADERA MÚSICA SIEMPRE ES REVOLUCIONARIA



EL LIBRO DE LA
MUSICA CLASICA





DK LONDON

EDICIÓN DEL PROYECTO
Sam Kennedy

EDICIÓN DE ARTE SÉNIOR
Gillian Andrews

EDICIÓN SÉNIOR
Victoria Heyworth-Dunne

ILUSTRACIÓN
James Graham

EDICIÓN DE CUBIERTA
Claire Gell

DISEÑO DE CUBIERTA
Mark Cavanagh

DISEÑO DE CUBIERTA SÉNIOR
Sophia MTT

COORDINACIÓN
DE PREPRODUCCIÓN
Jennifer Murray

PRODUCCIÓN
Mandy Inness

COORDINACIÓN EDITORIAL
Gareth Jones

COORDINACIÓN DE ARTE SÉNIOR
Lee Griffiths

SUBDIRECCIÓN DE PUBLICACIONES
Liz Wheeler

DIRECCIÓN DE ARTE
Karen Self

DIRECCIÓN DE DISEÑO
Philip Ormerod

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES
Jonathan Metcalf

DK DELHI

EDICIÓN SÉNIOR
Rupa Rao

EDICIÓN DE ARTE DEL PROYECTO
Vikas Sachdeva

EDICIÓN DE ARTE
Sourabh Challariya

ASISTENCIA DE EDICIÓN DE ARTE
Anukriti Arora y Monam Nishat

DISEÑO DE CUBIERTA
Suhita Dharamjit

EDICIÓN DE CUBIERTA
Priyanka Sharma

MAQUETACIÓN SÉNIOR
Shanker Prasad, Neeraj Bhatia
y Harish Aggarwal

MAQUETACIÓN
Vikram Singh

ICONOGRAFÍA
Sakshi Saluja

DIRECCIÓN DE LA EDICIÓN DE CUBIERTA
Saloni Singh

DIRECCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA
Taiyaba Khatoon

DIRECCIÓN DE PREPRODUCCIÓN
Balwant Singh

COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN
Pankaj Sharma

COORDINACIÓN EDITORIAL
Kingshuk Ghoshal

COORDINACIÓN DE ARTE SÉNIOR
Arunesh Talapatra

TOUCAN BOOKS

DIRECCIÓN EDITORIAL
Ellen Dupont

DISEÑO SÉNIOR
Thomas Keenes

EDICIÓN SÉNIOR
Dorothy Stannard

EDICIÓN
John Andrews, Rachel Warren Chadd,
Abigail Mitchell y Larry Porges

ASISTENCIA EDITORIAL
Michael Clark

INDEXACIÓN
Marie Lorimer

CORRECCIÓN DE PRUEBAS
Marion Dent

TEXTOS ADICIONALES
Dr. Anthony Alms, Katy Hamilton,
Andrew Kerr-Jarrett, Gavin Plumley,
Marcus Weeks y Philip Wilkinson

Estilismo de
STUDIO 8

Publicado originalmente en Gran Bretaña
en 2018 por Dorling Kindersley Limited,
DK, One Embassy Gardens, 8 Viaduct
Gardens, London, SW11 7BW

Parte de Penguin Random House

Título original: *The Classical Music Book*
Segunda reimpresión 2021

Servicios editoriales: deleatur, s.l.
Traducción: Montserrat Asensio Fernández
y José Luis López Angón

ISBN: 978-1-4654-8674-5

Impreso y encuadernado en China

Para mentes curiosas
www.dkespañol.com

COLABORADORES

DR. STEVE COLLISSON (ASESOR)

Violonchelista y conferenciante, Steve Collisson ha impartido clases en el Royal Birmingham Conservatoire, la Universidad de Birmingham y la Universidad Abierta de Reino Unido, y ha sido miembro del jurado en numerosos festivales y concursos, como BBC Young Musician.

LEVON CHILINGIRIAN

Levon Chilingirian, renombrado violinista y fundador del Chilingirian Quartet junto con el pianista Clifford Benson, ofrece conciertos por todo el mundo e imparte clases en la Royal Academy of Music de Londres y la Guildhall School of Music & Drama.

MATTHEW O'DONOVAN

Matthew O'Donovan, director de Música Académica en el Eton College y arreglista, ha escrito extensamente sobre temas musicales y es miembro fundador del conjunto vocal Stile Antico.

GEORGE HALL

George Hall ha trabajado como editor para Decca y los Proms de la BBC, y actualmente es crítico musical a tiempo completo. Escribe para muchas publicaciones musicales británicas, entre ellas *The Stage*, *Opera* y *BBC Music Magazine*.

MALCOLM HAYES

Compositor, escritor y presentador, Malcolm Hayes ha escrito biografías de Anton von Webern y Franz Liszt y ha editado *The Selected Letters of William Walton*. Su Concierto para violín se estrenó en los Proms de la BBC de 2016.

MICHAEL LANKESTER

Michael Lankester, formado en el Royal College of Music, es un director de orquesta de fama internacional. Lankester fue director musical de la Hartford Symphony Orchestra de Connecticut y director residente de la Pittsburgh Symphony Orchestra.

KARL LUTCHMAYER

Concertista de piano internacional, Karl Lutchmayer es profesor del Trinity Laban Conservatoire de Londres, y ha sido invitado como conferenciante a diversas escuelas de música, entre ellas las de Juilliard y Manhattan.

KEITH MCGOWAN

Experto en música antigua, Keith McGowan ha trabajado con la mayoría de los conjuntos de música antigua de Reino Unido y como Master of Music en varias producciones del Shakespeare's Globe de Londres.

KUMI OGANO

Kumi Ogano, profesor asociado adjunto de Música del Connecticut College, es un intérprete consumado de la obra de los compositores japoneses Toru Takemitsu y Akira Miyoshi.

SOPHIE RASHBROOK

Sophie Rashbrook ha colaborado como escritora y presentadora con la orquesta de cámara galesa Sinfonia Cymru y el Royal College of Music.

DRA. CHRISTINA L. REITZ

Christina L. Reitz, profesora asociada de Música de la Western Carolina University de Carolina del Norte, imparte cursos de historia de la música y de música estadounidense.

TIM RUTHERFORD-JOHNSON

Profesor del Goldsmiths College de la Universidad de Londres, Tim Rutherford-Johnson es autor de un blog sobre música contemporánea y de *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989.*

HUGO SHIRLEY

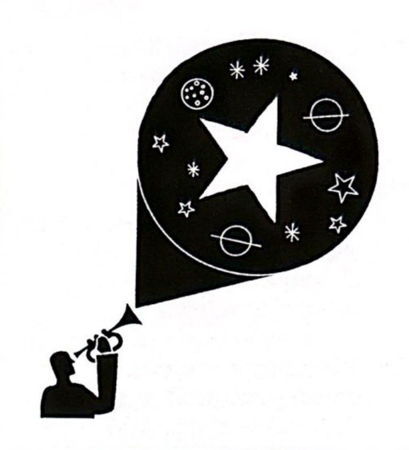
Periodista y crítico musical afincado en Berlín, Hugo Shirley es un colaborador habitual de las revistas *Gramophone* y *Opera*.

KATIE DERHAM (PRÓLOGO)

Presentadora de los programas de Radio 3 de la BBC *Sound of Dance* e *In Tune*, Katie Derham es una de las voces más conocidas de la BBC. Ha sido el rostro de los Proms de la BBC desde 2010 y presenta el *show* televisivo semanal *Proms Extra*. Ha presentado también documentales para televisión, entre ellos *The Girl from Ipanema: Brazil, Bossa Nova, and the Beach* para la BBC, así como *All Together Now: The Great Orchestra Challenge* y *Fine Tuned*. En 2015 fue finalista del programa *Strictly Come Dancing*, cuyo especial de navidad ganó en 2017.

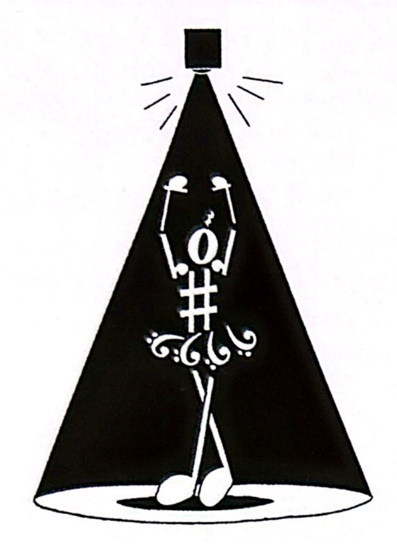
CONTENIDO





CLASICISMO 1750–1820

ROMANTICISMO 1810–1920



NACIONALISMO
1830–1920

MÚSICA MODERNA
1900–1950



MÚSICA CONTEMPORÁNEA



PROLOGO

La música tiene algo mágico. Puede transportarnos a un mundo diferente, empujarnos a bailar o recordarnos amores perdidos. Un simple acorde puede hacernos llorar. Lejos de ser un coto exclusivo y elitista, el tipo de música que ha proporcionado placer e inspiración al mundo occidental durante gran parte de los últimos mil años y que en la actualidad se conoce popularmente como música clásica, aún sigue deleitando a las audiencias. Juega con nuestras emociones en nuestras películas favoritas, sus *crescendos* sinfónicos aportan dramatismo a la acción de los juegos de ordenador, y se oculta en la estructura y en las melodías de canciones pop cotidianas. Su magia es muy especial, una magia que ha crecido y evolucionado a lo largo de siglos, conformada por la política, la geografía, la religión y el genio de una multitud de grandes compositores.

A veces es suficiente con escuchar la música y dejar que nos inunde y nos traspase sin preguntarnos por qué, cuándo o cómo surgió esa pieza. El canon musical clásico puede parecer intimidador por su vastedad, abarcadora de tantos estilos y géneros distintos. La música temprana de la Iglesia medieval –canto llano y canciones– constituye un mundo sonoro muy lejano de las cataratas de sonido de las orquestas sinfónicas del siglo XIX empleadas por compositores románticos como Chaikovski y Brahms, o de la experimentación atonal de Schönberg a principios del siglo XX. En ocasiones, explorar nuevos mundos sonoros puede resultar extraño, o incluso un poco incómodo, tal como el compositor pudo pretender.

Con *El libro de la música clásica* descubrirá el contexto de las grandes obras musicales de los últimos mil años. Saber quiénes y cómo eran sus compositores y por qué componían puede ser una revelación y añadir una nueva capa de disfrute y comprensión a su escucha. Una pieza tan conocida como *Las cuatro estaciones* adquiere una nueva resonancia si somos conscientes de que Vivaldi demostró por primera vez el potencial del concierto y que su fama se propagó de Italia a Alemania, donde inspiró a un joven organista llamado Johann Sebastian Bach.

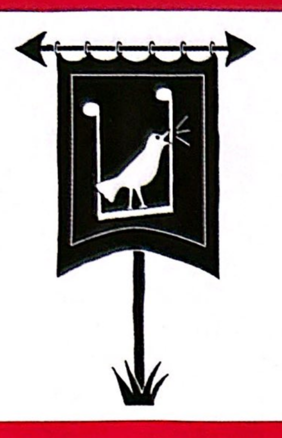
Tal vez ya sepamos que Beethoven se quedó sordo al final de su vida, pero saber cuáles de sus obras compuso sin llegar realmente a oírlas acrecienta la emoción y la sensación de maravilla que nos embargan al escucharlas. Entender que Mozart fue, de hecho, una estrella pop del siglo XVIII puede convencernos para dar otra oportunidad a *Las bodas de Fígaro*. El poder, el mecenazgo y la censura han desempeñado un papel en la génesis de algunas de las más admiradas piezas musicales. Como el lector podrá descubrir, a menudo los dramas y escándalos de la vida real fueron de la mano con el dramatismo musical en el escenario y en la partitura.

Estos son los mundos que le invita a explorar el libro que tiene en sus manos. En él hallará un compañero inapreciable a lo largo de un viaje a través de los distintos periodos de la historia musical, profundizando en la comprensión y la apreciación de algunas de las grandes obras de la música clásica. Deleitará a quienes ya aman esta música, pero que tal vez nunca hasta ahora habían dominado los elementos del vocabulario y la teoría musical. Y lo mejor de todo, espero, es que estimulará horas interminables de nuevas audiciones.

Como en toda música, en la música clásica late un corazón apasionado. Esta es la razón por la que las grandes obras del pasado han pervivido durante siglos, los compositores contemporáneos aún luchen por igualar y desafiar su belleza, y millones de personas amen interpretarlas, escucharlas y ser transportadas por ellas. Existe mucha música apasionante y maravillosa: deje que este libro abra sus ojos y sus oídos a ella.

Katie Derham

Katie Derham







Parte vital de la cultura humana, la música ha sido un rasgo característico de cada civilización al menos desde el Neolítico, como demuestran las pinturas rupestres y la arqueología. La que comúnmente se denomina «música clásica» es la música de la civilización occidental desde la época medieval hasta hoy. En este amplio sentido abarca mucho más que la música orquestal o para piano que mucha gente imagina. Este libro presenta la evolución de la música clásica como una parte esencial de la cultura europea y su difusión alrededor del mundo para deleite, sorpresa y, en ocasiones, desconcierto de las audiencias a lo largo de los siglos.

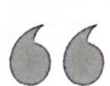
Saltos audaces

El desarrollo de una tradición musical, desde la música sacra medieval y los trovadores corteses hasta la música de vanguardia del siglo XXI, ha sido a menudo paulatino, pero también ha estado puntuado por innovaciones estimulantes. Por ejemplo, las primeras óperas, representadas a finales del siglo XVI, revolucionaron tanto la música sacra como la profana, mientras que la sinfonía «Heroica» de Beethoven impactó a las audiencias de principios del XIX con su estructura revolucionaria y su desprecio de las convenciones clásicas, al igual que *La consagración de la primavera* de Stravinski asombró a los asistentes a su estreno en París un siglo después.

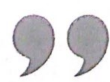
Estos saltos han definido los principales periodos de la música clásica: medieval, renacentista, barroco, clásico, romántico, nacionalista, moderno y contemporáneo. No obstante, entre ellos no existen líneas divisorias claras y en ellos caben diferentes estilos.

El papel de la Iglesia

Como otras manifestaciones artísticas, la música ha sido conformada tanto por influencias externas como por individuos brillantes. Entre las primeras destaca la Iglesia católica, que dominaba Europa durante el surgimiento de la música clásica occidental. El clero no solo ostentaba un considerable poder político, sino que era la única fuente de enseñanza en la sociedad. Para los cultivados, la música formaba parte de un acto litúrgico, no de entretenimiento: era cantada por los monjes, sin acompañamiento instrumental.



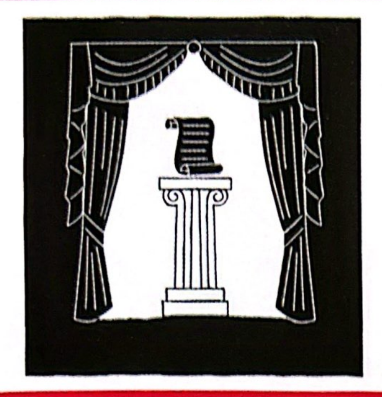
La música es el acto social de comunicación entre personas, un gesto de amistad, el más fuerte que hay.
Malcolm Arnold



El «arte nuevo»

Durante cientos de años, la Iglesia se resistió a cualquier cambio en el simple canto de los textos sagrados, cuya altura relativa se representaba en los manuscritos mediante neumas (marcas de inflexión), pero finalmente se abrieron paso nuevas ideas. Con la invención de un sistema de notación por Guido de Arezzo, un monje italiano del siglo XI, los coros empezaron a entonar armonías sencillas en las melodías. Posteriormente las embellecieron con otras melodías, creando así la polifonía, un nuevo sonido que en el siglo XIV fue saludado como *ars nova*, el «arte nuevo». Los compositores no tardaron en introducir otras novedades, como el acompañamiento de órgano.

La Iglesia comenzó a perder su control sobre la música, y sobre la cultura en general, en un proceso al que contribuyó la aparición de un nuevo movimiento cultural: el Renacimien-







to. A medida que desaparecía el tabú en torno a la música profana, los compositores se expresaban con más libertad, y su música se difundió por Europa, sobre todo después de la invención de un método de impresión y, por tanto, de distribución musical. Ya sin el control de la Iglesia, los músicos buscaron empleo en las cortes aristocráticas de Italia, Francia, Inglaterra y los Países Bajos, donde accedieron a una vida cómoda a cambio de proporcionar entretenimiento.

Sin embargo, la Iglesia aún conservaba cierto poder. Tras la Reforma, en las iglesias protestantes del norte de Europa se impuso un estilo musical más austero, e incluso las autoridades católicas buscaron limitar la complejidad de la polifonía. Así, los compositores desarrollaron un estilo armónico más simple, pero más expresivo. Las *Vísperas* de Monteverdi (1610) abrieron nuevos caminos para la música sacra al incorporar elementos de este nuevo estilo.

Explosión musical

En esa misma época, en Florencia, un grupo de intelectuales llamado Camerata florentina, o de' Bardi, concibió una nueva forma de entretenimiento que combinaba música y teatro: había nacido la ópera. Esta triunfó de inmediato en las cortes europeas, que siguieron siendo mecenas de compositores e intérpretes, pero también existía un público creciente que demandaba ópera y música en general, lo que llevó a invertir en teatros de ópera y salas de concierto públicos.

A medida que avanzaba el Barroco, compositores como J. S. Bach y Georg Friedrich Händel componían obras de complejidad creciente aprovechando las orquestas proporcionadas por su patronos aristócratas. La música del Barroco tardío fue especialmente expresiva, ornamentada a menudo con trinos y otros ornamentos, y a veces de un virtuosismo deslumbrante.

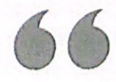
Durante un tiempo, el público acudía en masa a escuchar la última pieza orquestal, ópera u obra coral, pero entonces surgió la Ilustración, la Edad de la Razón, y las modas cambiaron: de repente se pedía una música más elegante que priorizara el equilibrio y la claridad. Esto condujo al periodo clásico, del que toma su nombre la «música clásica».

En un breve margen de tiempo, compositores clásicos como Mozart, Haydn y Beethoven establecieron las formas musicales que son la base de los repertorios de concierto actuales, entre ellas la sinfonía en cuatro movimientos, el concierto solista y el cuarteto de cuerda. La música también se hizo habitual en los hogares cuando una clase media creciente dispuso de tiempo de ocio, y los instrumentos musicales, incluido el piano, se hicieron más asequibles.

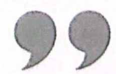
El periodo romántico

A pesar de su larga influencia, el periodo clásico dio paso a un nuevo movimiento cultural casi desde el momento en que empezó. Cuando el romanticismo, con su acento en lo individual, barrió Europa, la expresión se impuso sobre la claridad. Los compositores forzaron las formas clásicas hasta sus límites en busca de nuevos sonidos y bebieron de fuentes de inspiración extramusicales, como la pintura, la literatura, los paisajes y los sentimientos y estados de ánimo.

El romanticismo fue esencialmente un movimiento alemán, pero su »



¿Qué pasión no puede elevar y aplacar la música?
John Dryden









énfasis en el individuo generó una oleada de compositores nacionalistas que buscaban distanciarse del dominio austro-germano del antiguo régimen musical y abanderaron la música de naciones concretas. Compositores rusos y checos empezaron a integrar elementos y temas de música folclórica en sus obras, una tendencia a la que luego se adscribieron músicos de otras partes de Europa.

Hacia finales del siglo XIX, los excesos del romanticismo alemán precipitaron una crisis en los fundamentos mismos de la música occidental: la estructura basada en las armonías de clave mayor y menor. El siguiente fue un siglo de compositores que no solo buscaban un estilo renovado, sino un lenguaje musical completamente nuevo. Dos de las principales tendencias que surgieron fueron especialmente influyentes: el serialismo dodecafónico, iniciado por Arnold Schönberg y refinado por Pierre Boulez, y la música aleatoria, en la cual el azar interviene en la composición o la interpretación.

Nuevas influencias

Estos experimentos musicales coincidieron con la evolución del jazz y, más tarde, con la explosión del rock y el pop, cuyos pulsos rítmicos tenían un atractivo inmediato. Esto hizo que las audiencias se alejaran de los poco familiares sonidos de la nueva música clásica e incluso de la música clásica en general. La música popular, no obstante, también influyó en los compositores clásicos y les sirvió de inspiración, produciéndose un intercambio de ideas que dio nueva vida a las formas clásicas, al igual que lo hizo la tecnología moderna. Compositores como Karlheinz Stockhausen explotaron el potencial del estudio electrónico y los grandes avances de los sistemas de grabación.

Hoy, algunos compositores conscientes de los gustos del público, están escribiendo en un estilo más accesible que el de hace 50 años, pero siguen experimentando, produciendo música que incorpora vídeo, teatro e influencias globales.

Elementos de la música

Para entender las ideas e innovaciones descritas en este libro conviene familiarizarse con los componentes básicos de la música clásica occidental, muchos ideados por los monjes medievales a partir de conceptos formulados en la antigua Grecia.

El material fundamental de toda música son las notas, ya sean cantadas o tocadas por algún instrumento. El tono de una nota, o su altura relativa respecto a otras, se representa con un nombre (la, si, do, etc.), a veces modificado por alteraciones, o accidentes (sostenido y bemol), que suben o bajan la nota un semitono. Durante gran parte de la historia de la música clásica, las melodías (sucesiones de notas) se componían utilizando las notas de las escalas mayor y menor, o claves, que ayudaban a determinar la tesitura de la pieza musical. La clave también gobierna la armonía cuando dos o más notas suenan al mismo tiempo. Ciertas combinaciones de notas –los acordes– son consonantes, o armoniosas, y otras disonantes o más discordantes. Los acordes mayores tienden a sonar más alegres, mientras que los menores son más tristes.

Una característica de los periodos barroco, clásico y romántico fue

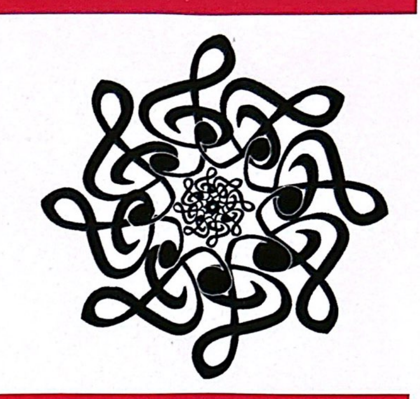


Nada más apto que el ritmo y la armonía para penetrar en lo más recóndito del alma.
Platón









el sistema de tonalidad mayor-menor, en el que una nota principal, llamada tónica, es el centro de gravedad en torno al cual gira la composición, alejándose de la tónica para crear tensión y acercándose a ella para resolverla.

Formas musicales

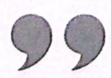
Los distintos estilos musicales enfatizan aspectos concretos de la estructura. Algunos se centran en la melodía, en ocasiones con acompañamiento armónico, como era habitual en el Barroco temprano; otros utilizan el contrapunto, el entrelazado de dos o más melodías en una textura polifónica compleja, que es una de las características de la música clásica occidental.

También es importante la forma de una pieza musical. Esta puede comprender distintas secciones, tal vez en claves contrastadas. Así, por ejemplo, en una forma simple «ABA» se presenta una idea musical seguida por una segunda para luego repetir la de apertura. Las formas musicales van desde la sencillez de canciones como el *Lied*, difundido por Franz Schubert y Robert Schumann, hasta la complejidad de una sinfonía en varios movimientos. Para el oyente, la diferencia más notable entre una canción renacentista y una sinfonía completa del siglo XIX se encuentra en el sonido de la voz o de los instrumentos.

En el transcurso de la historia se han inventado instrumentos nuevos y se han perfeccionado los ya existentes a fin de dar a los compositores y músicos nuevos sonidos con los que trabajar. Cada instrumento tiene un timbre, o tono, distintivo, y a lo largo del tiempo han evolucionado distintas combinaciones de instrumentos y voces, desde la voz sin acompañamiento instrumental *(a cappella)*, pasando por los instrumentos solistas como el piano y los pequeños conjuntos de cámara como el cuarteto de cuerda, hasta la orquesta sinfónica con más de setenta intérpretes de instrumentos de cuerda, viento-madera, viento-metal y percusión, y a partir de la década de 1950, la tecnología electrónica.



Ya ha pasado la época en que la música se escribía para un puñado de estetas.
Serguéi Prokófiev



Este libro

En este libro se explica cómo han ensamblado los compositores estos elementos musicales para desarrollar los distintos géneros de música clásica y qué factores influyeron en ellos. Asimismo, se presentan los hitos más significativos de la música clásica occidental, no solo los grandes compositores y sus obras, sino también otros menos conocidos cuya música ejemplifica un estilo o un periodo, organizados de manera cronológica y enmarcados en un contexto histórico más amplio para mostrar cómo reflejaron la sociedad y la cultura.

Cada artículo comenta una pieza que ilustra un aspecto concreto de la música, explicando sus rasgos más sobresalientes y su importancia en relación con otras obras del mismo autor o del mismo estilo. El recuadro lateral «En contexto» y el superior «Véase también» remiten a otras piezas musicales relacionadas con la tratada en el artículo. Ante la imposibilidad de presentar todos los grandes compositores, y menos aún todas las grandes obras musicales, el capítulo «Biografías», al final del libro, traza los perfiles de otros compositores importantes y sus obras. ■

MUSIC MEDIE

1000–1400

A

VAL

El **papa Gregorio I** recopila las tradiciones de canto llano cristiano en un intento por unificarlas.



c. 600

c. 750



Los reyes carolingios instauran el **canto gregoriano**, síntesis de los cantos romano y galicano.

El rey franco Carlomagno ordena a sus músicos que empleen las sutilezas del canto romano, lo que lleva al desarrollo de la **notación neumática**.



c. 800

c. 850



El desarrollo de la **secuencia**, texto asociado a una melodía cantada de la misa latina, redefine la música litúrgica.

Se publica el tratado anónimo *Musica enchiriadis*, primera obra en nombrar las **alturas tonales** con las letras A a G.



c. 875

c. 1026



Guido de Arezzo escribe su tratado *Micrologus*, que dedica a Teudaldo, obispo de Arezzo (ciudad italiana de Toscana).

El drama litúrgico musical *Ordo virtutum*, de **Hildegarda de Bingen**, describe la lucha entre las virtudes y el diablo por el alma humana.



c. 1151

La que actualmente se conoce como música clásica occidental evolucionó a partir de la música de la Iglesia medieval europea, que a su vez tenía sus raíces en la música religiosa judía y de las Grecia y Roma clásicas. Sin embargo, nuestro conocimiento de esta música temprana es limitado, ya que se trataba de una tradición oral, memorizada por los músicos y transmitida de generación en generación. Lo poco que se sabe con certeza procede de fuentes de la época, que describen casi exclusivamente música sacra, ya que la Iglesia ejercía un monopolio efectivo sobre la escritura.

El papel de la Iglesia

La historia de la música clásica comienza con los textos sagrados en latín cantados por los monjes en los actos litúrgicos. La ejecución era simple: se trataba de música exclusivamente vocal y con una sola línea melódica, conocida como monofónica, que podía ser cantada por un solista o por un coro al unísono. Este estilo de cantar se conocía como «canto llano», y cada región tenía su propio repertorio de cantos hasta que, a comienzos del siglo VII, el papa Gregorio I intentó recopilar, categorizar, normalizar y enseñar las variantes regionales movido por su deseo de unificar las prácticas litúrgicas.

Con el fin de garantizar la unificación en la ejecución del canto llano en toda la cristiandad se creó un tipo de notación musical mediante símbolos conocidos como «neumas», que se trazaban encima del texto para proporcionar una indicación gráfica de la forma de la melodía. En algún momento del siglo IX, el ritmo de los cambios empezó a acelerarse: se estableció así el ritual estandarizado de la misa y se asignaron cantos llanos específicos a sus distintas partes. La notación también se hizo más sofisticada, introduciéndose una línea horizontal para aclarar la altura tonal de las notas.

Más importante musicalmente fue la introducción del *organum*, una forma de armonía sencilla. Mientras que el canto llano tenía una sola línea melódica, el *organum* tenía dos, y después tres e incluso cuatro líneas. Una voz cantaría el canto llano y otra una línea melódica paralela, unas pocas notas más alta o más baja.

A medida que la música se hizo más compleja con el paso de los años, también evolucionaron los modos de

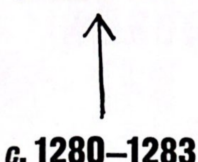
c. 1170



En París, **Léonin** tiende puentes entre el canto llano y la polifonía en su *Magnus liber organi*.

c. 1280–1283





Se estrena en Nápoles el *Juego de Robin y Marion*, de **Adam de la Halle**, considerada la primera obra de teatro profano francés.

c. 1300



El teórico musical **Johannes de Garlandia** explica los sistemas rítmicos modales en *De mensurabili musica*.

c. 1320



La *Misa de Tournai*, compuesta por varios autores anónimos, es la primera **misa polifónica** conocida transcrita en un manuscrito.

c. 1350



La *Misa de Toulouse* incorpora los **movimientos de la misa polifónica** adaptándolos de motetes a tres voces ya existentes.

c. 1360–1365



El francés **Guillaume de Machaut** compone la misa polifónica *Misa de Nuestra Señora.*

escribirla, y así, en el siglo XI se estableció un sistema de puntos y marcas de distintas formas dispuestos en cuatro o más líneas horizontales, el antecesor del actual sistema de notación musical.

La música se extiende

La notación no solo contribuyó a unificar la ejecución, sino que también permitió a los músicos componer una música nueva, cosa que hicieron a partir del siglo XII, marcando de esta manera el comienzo de la música clásica tal como la conocemos hoy. La música dejó de ser anónima y transmitida oralmente, lo cual condujo a la aparición de compositores y composiciones. El nuevo tipo de compositor estaba dispuesto a probar técnicas innovadoras. La simple armonía del *organum* (voces cantando en paralelo la melodía del canto llano) dio paso a un estilo más complejo, el polifónico, en el cual cada voz tenía su propia melodía. Esta nueva técnica fue introducida por Léonin y Pérotin en París y se extendió rápidamente por Europa.

Al mismo tiempo, también florecía la música profana gracias a los músicos ambulantes que actuaban en las cortes aristocráticas y en las calles. Los conocidos como trovadores, troveros o variantes regionales similares, eran poetas además de compositores e intérpretes y, a diferencia de los músicos de iglesia, cantaban sus canciones con acompañamiento instrumental. Es probable que también tocaran música puramente instrumental para bailar, pero como esta música profana seguía siendo de transmisión oral, no se ha conservado.

A mediados del siglo XIV, la música polifónica con líneas vocales entrelazadas era conocida como *ars nova*, el «arte nuevo», y los compositores que dominaban esta técnica recibían encargos para escribir misas para las catedrales.

Este nuevo estilo no se desarrolló exclusivamente para la misa. Los compositores también escribían versiones más breves de ese mismo estilo polifónico, denominadas motetes. Algunos de estos eran arreglos de textos sacros, pero ciertos compositores «serios» escribieron además motetes polifónicos sobre poemas profanos. A medida que la Edad Media tocaba a su fin y arrancaba el Renacimiento, el monopolio musical de la Iglesia fue decreciendo. La música sacra y la profana estaban a punto de florecer codo con codo. ■



LA SALMODIA ES EL ARMA DEL MONJE

CANTO LLANO (SIGLOS VI–IX), ANÓNIMO

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Canto gregoriano

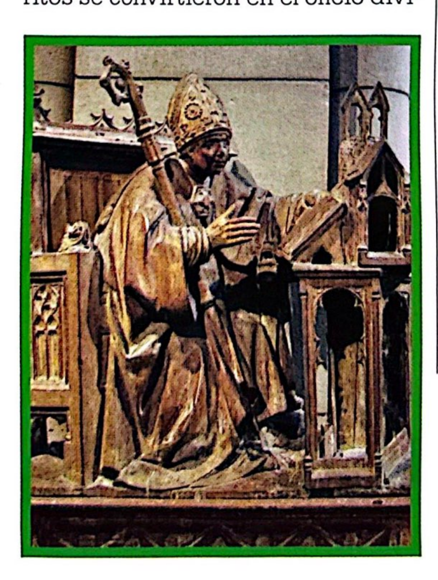
ANTES
***C.* 1400 A.C.** Una tablilla de arcilla de la antigua ciudad de Ugarit, en el norte de Siria, contiene un himno religioso con una notación musical fragmentaria.

***C.* 200 A.C.–100 D.C.** El «epitafio de Sícilo», hallado en una columna funeraria cerca de Éfeso (Turquía), es la primera composición musical anotada completa.

DESPUÉS
1562–1563 En el Concilio de Trento, la Iglesia católica prohíbe el canto de los adornos del canto llano conocidos como secuencias.

1896 Los monjes de la abadía benedictina de Solesmes publican su *Liber usualis*, un intento de restaurar el canto gregoriano, distorsionado por siglos de uso.

La Iglesia cristiana primitiva conservó en su liturgia (orden y forma de las ceremonias del culto) inicial muchos rasgos del culto judío, entre ellos la recitación o canto repetidos de textos y oraciones. Los aspectos cristianos se centraban específicamente en tipos particulares de observancia, como la reconstrucción de la Última Cena (que luego se convirtió en la misa) y el canto de salmos, la lectura de las Escrituras y la oración para marcar los días santos y las festividades de la nueva Iglesia. Con el tiempo, estos ritos se convirtieron en el oficio divino, o liturgia de las horas, la base de la liturgia católica romana.



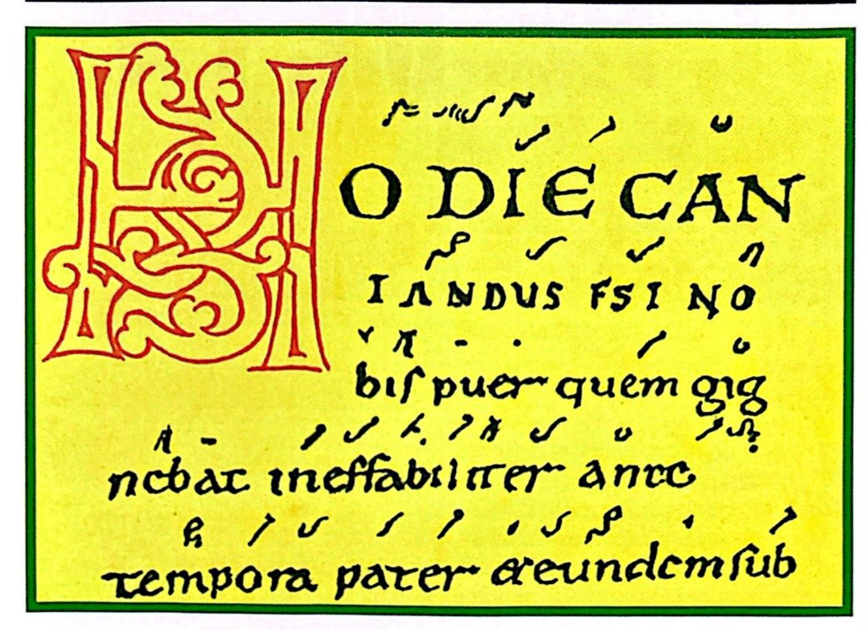
Talla de madera (*c.* 1500) que representa a san Ambrosio en su estudio. Este obispo propugnó el himno, o «canto sagrado», como parte clave del culto en la iglesia.

El canto ritual

A medida que el cristianismo se propagaba desde Tierra Santa, también lo hacían sus ritos y ceremonias, celebrados en las lenguas de las comunidades en que arraigaba, como el arameo en Palestina o el griego en Roma. Así surgieron distintos estilos de canto, entre ellos el hispanovisigodo, también conocido como mozárabe, en la península Ibérica; el galicano, en la Galia romana, y el ambrosiano, que toma su nombre de san Ambrosio, obispo de Milán en el siglo IV.

De estas liturgias iniciales, solo los cantos romano y ambrosiano han sobrevivido bajo una forma reconocible. Empezaron a llamarse canto llano (del latín *cantus planus*) por la simplicidad de sus melodías sin acompañamiento instrumental, cantadas con un ritmo libre, recitativo, que reflejaba la prosa de oraciones, salmos y Escrituras sagradas. Este

Véase también: *Micrologus* 24–25 ▪ *Magnus liber organi* 28–31 ▪ *Misa de Nuestra Señora* 36–37 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Great Service* 52–53



Este canto gregoriano, *Hodie Cantandus* («Hoy cantamos»), de Tuotilo, un monje irlandés del siglo x, muestra neumas sobre las líneas del texto en latín.

canto, aunque desestructurado, seguía en gran medida el antiguo sistema modal griego de octavas de siete notas compuestas por cinco tonos y dos semitonos, y era de dos tipos: responsorial y antifonal. El primero consistía en solos más elaborados, con una respuesta del coro. El canto antifonal, en el cual se alternaban grupos de voces (el coro y la asamblea de los fieles), consistía en melodías más sencillas.

Estas formas existían tanto en el canto llano romano como en el ambrosiano, pero este era más suave en cuanto a la progresión de las notas y más dramático que el romano, y también empleaba más el melisma, que consiste en cantar una serie de notas sobre una sola sílaba, un estilo que perdura en el canto de Oriente Próximo y Asia.

Hacia el siglo v existían miles de cantos de distintos ritos. Ante tal diversidad de estilos y tradiciones, y con el fin de unificar la liturgia, Gregorio I (papa de 590 a 604), conocido como san Gregorio Magno, consolidó la música del rito romano, y se dice que promovió un coro papal, la Schola cantorum (literalmente «escuela de cantores»), para la ejecución del repertorio de cantos.

Expansión del repertorio

Bajo Carlomagno (742–814), primer emperador del Sacro Imperio Romano, los cantos romanos asimilaron elementos del canto galicano, también de uso común. Esta colección de cantos ampliada fue la base del canto gregoriano, que pervive en el seno de la música litúrgica católica. El canto llano también fue el fundamento de la música medieval y renacentista, y de su notación, basada en las pautas (tetragramas) y los neumas, o notas, de los cantos manuscritos. ■

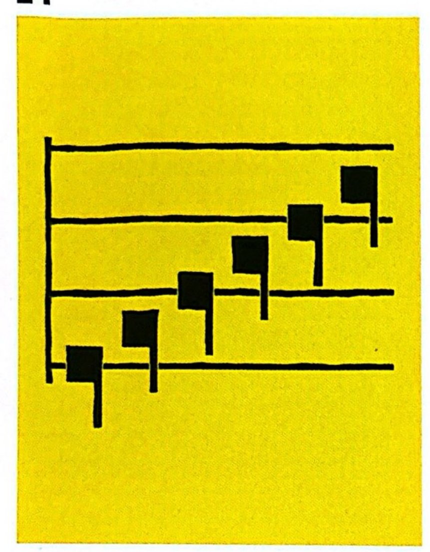
La misa

La misa no alcanzó una forma definitiva hasta el siglo xi. Su música empezó a recogerse en un libro conocido como gradual, dividido en el ordinario (las partes invariables a lo largo de la semana) y el propio (las partes que variaban según la hora y el día del calendario litúrgico).

El ordinario de la misa tiene cinco partes. La primera parte, «Kyrie eleison» («Señor, ten piedad»), es un antiguo texto en griego, la lengua de las ceremonias religiosas romanas hasta alrededor del siglo iv; la segunda, «Gloria in excelsis Deo» («Gloria a Dios en las alturas»), se introdujo en el siglo vii; la tercera, el «Credo», fue adoptada en 1014 (aunque se cree que data del siglo iv); la cuarta parte, «Sanctus» («Santo»), con raíces en la liturgia judía, se incorporó al rito romano antes de las reformas de Gregorio I, y la quinta parte, «Agnus Dei» («Cordero de Dios), se añadió a la misa romana a partir de un ritual sirio en el siglo vii.



El ritual de la misa se basa en la Última Cena de Cristo con sus discípulos, representada en este detalle de un manuscrito del siglo vi.



UT, RE, MI, FA, SOL, LA

MICROLOGUS (*c.* 1026), GUIDO DE AREZZO

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Primera notación musical

ANTES
500 Boecio, estadista y filósofo romano, escribe el tratado *De institutione musica (Sobre el fundamento de la música)*, usado como introducción a la música hasta el siglo XVI.

935 En Francia, *Enchiridion musices* (atribuido a san Odón de Cluny) es el primer libro que designa las notas musicales con las letras A a G.

DESPUÉS
1260 El teórico musical alemán Franco de Colonia escribe *Ars cantus mensurabilis (Arte del canto mensurable)*, que añade precisión a la notación de Guido.

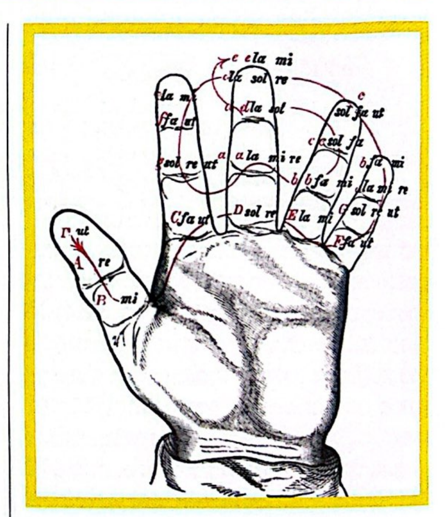
1300 En París, Johannes de Garlandia escribe *De mensurabili musica*, donde describe los seis modos rítmicos.

La notación musical occidental actual tiene su origen en los monasterios europeos de finales del siglo IX. Los signos musicales iniciales, llamados neumas, eran simples trazos de pluma que servían de ayuda a los monjes para recordar si la melodía ascendía, descendía, o se mantenía en el mismo tono.

Los neumas diastemáticos (que reflejaban la altura de los sonidos) aportaron más claridad al canto anotado al formalizar las grafías de las notas en torno a una línea horizontal, al principio imaginaria, a través de la página. Esta daba al cantor un «horizonte» respecto al cual podía calcular la altura tonal. Sin embargo, estos neumas eran susceptibles de malas interpretaciones, y se requería una mayor precisión.

Invención del pentagrama

La solución, atribuida al monje y teórico musical italiano Guido de Arezzo (aunque puede que este simplemente formalizara una práctica ya existente), fue trazar una pauta de hasta cuatro líneas (tetragrama), que permitía al cantor calcular con precisión el movimiento de la melodía. En la notación guidoniana, a veces la línea de la nota ut (do) se trazaba con tinta amarilla, y la de la nota fa, en rojo; de este modo, no solo quedaba fijada la altura tonal entre nota y nota, sino que el cantor sabía de un vistazo en qué nota empezar.



La mano guidoniana era un método inventado para enseñar a los monjes la manera más fácil de relacionar las veinte notas de la música litúrgica medieval.

El tratado *Micrologus* (*c.* 1026) de Guido describe el método de ayuda al canto por el que es más conocido: la mano guidoniana. Si un cantante actual tiene que describir una nota determinada, puede imaginar la fila continua de notas con sus nombres (o las letras A a G) repetidos sobre las siete octavas de un piano y especifi-

Véase también: Canto llano 22–23 ▪ *Ordo virtutum* 26–27 ▪ *Juego de Robin y Marion* 32–35 ▪ *Great Service* 52–53 ▪ *Vísperas*, de Monteverdi 64–69 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105



He decidido anotar este antifonario para que cualquier persona inteligente y diligente pueda aprender un canto.
Guido de Arezzo



car un do (o C) concreto diciendo «do central», o «C media» (en el centro del teclado), pero si no es esa nota la que tiene en mente, podría tener que decir «do, la octava superior de do central».

Necesitando solo 2,5 octavas (veinte notas) para cubrir el intervalo vocal de los cantos, Guido usó en su método la denominación de las siete notas que aún se emplea en alemán e inglés (A, B, C, D, E, F, G). El novicio podía señalarse con el índice derecho la punta del pulgar izquierdo y cantar una C inferior; deslizando el dedo a la articulación del pulgar, su voz ascendía a A, y así iba subiendo a lo largo de la escala, rodeando con el índice las articulaciones y puntas de los dedos de la mano izquierda para recordar las veinte notas (yendo al falsete cuando la espiral se estrechaba y las octavas ascendían).

Solmisación

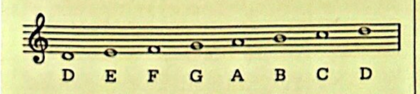
Guido respaldó estas siete letras con seis sílabas (ut, re, mi, fa, sol, la) en un sistema para referirse a las melodías de forma abstracta llamado *solmisatio* (solmisación), precursor del solfeo. Pero la *solmisatio* de Guido no contaba con el si, porque solo tenía seis notas (un hexacordo). Cuando el intervalo superaba las seis notas, el hexacordo tenía que repetirse en patrones superpuestos sobre la totalidad de las veinte notas de la mano guidoniana. Cada nota acababa con un nombre compuesto por una letra base y una coordenada secundaria, derivada de la posición única de la nota en la mano, para indicar la octava. En la mano, la octava de do central (C media) se traduce como «C sol-fa-ut» y la nota más baja era «gamma ut» (la G, sol, se representaba con la letra griega gamma), en la yema del pulgar, donde empezaba el hexacordo. De ahí la expresión «recorrer la gama».

Así, el monje podía especificar con facilidad cualquiera de las veinte notas en una conversación, por escrito, o señalándose la mano. ■



El monje y teórico musical italiano Guido de Arezzo tocado con una corona de laurel en un retrato pintado por Antonio Maria Crespi en el siglo XVI, unos 600 años después de su muerte.

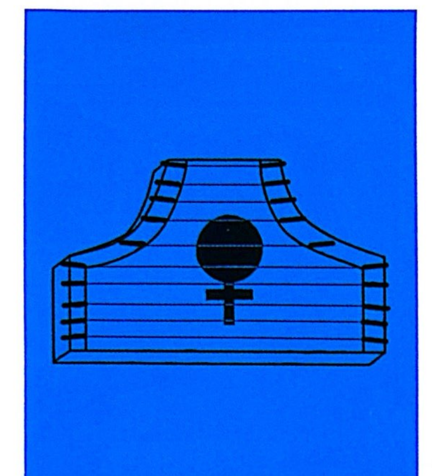
Los modos



La música occidental heredó una base teórica procedente de la música eclesiástica temprana de Grecia, Siria y Bizancio. En algún momento del siglo X se desarrolló el sistema de los «modos» musicales (sucesiones o «escalas» de notas), según el cual se categorizaban las diversas melodías de canto llano (la base de los cantos «gregorianos» que surgieron poco después). Los modos ayudaban a los monjes a recordar las numerosas obras litúrgicas.

Los modos se pueden tocar en el piano utilizando solo las teclas blancas. Para hacerse una idea de cómo sonaban los modos eclesiásticos básicos hay que tocar seis escalas completas de siete notas empezando en cada una de las notas siguientes: do (modo jónico, equivalente a la escala mayor), re (dórico), mi (frigio), fa (lidio), sol (mixolidio), y la (eolio, que equivale a la escala menor natural). El modo en si, en ocasiones denominado locrio, no se utilizó en la música occidental de la Edad Media por ser demasiado disonante.

La música se organizó según esta teoría modal hasta que en la época de compositores barrocos del siglo XVIII, como Bach y Händel, el principio de la armonía tonal «mayor» y «menor» redujo esencialmente el número de escalas a solo dos. Desde entonces se considera que la música está en una «clave» concreta, y no en un «modo» determinado.



DEBERIAMOS CANTAR LOS SALMOS CON UN SALTERIO DE DIEZ CUERDAS

ORDO VIRTUTUM (*c.* 1151), HILDEGARDA DE BINGEN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Las primeras compositoras

ANTES
***C.* 920** Las dos estrofas que se conservan del *Sendibítr (Mensaje mordaz)* de Jórunn skáldmær («la poetisa») son el poema escáldico (poema noruego posiblemente cantado) más largo obra de una mujer.

1150 En París, la abadesa Eloísa compone posiblemente el drama musical *Ortolanus* y la secuencia *Epithalamia*, obras pascuales atribuidas al teólogo Pedro Abelardo.

DESPUÉS
1180 Beatriz, condesa de Dia, escribe una colección de cinco trovas. La canción «A chantar m'er de so qu'ieu no volria» se conserva con su notación.

1210 Santa Juliana de Lieja es la posible autora de música para la fiesta del Corpus Christi, de la que se dice que tuvo una visión.



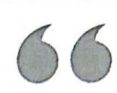
Hildegarda de Bingen recibe una visión divina en esta miniatura de un manuscrito del siglo XIII. Le acompañan Volmar de Disibodenberg (izda.) y su monja de confianza Ricardis von Stade.

Una de las voces más originales de la música sacra medieval temprana fue la de la santa alemana Hildegarda de Bingen. Su producción musical es, además, una de las más extensas de cualquier compositor medieval conocido. Su colección titulada *Symphonia armonie celestium revelationum (Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales)* contiene más de setenta composiciones de canto llano.

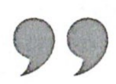
Hildegarda creció bajo la tutela de la joven visionaria Jutta de Sponheim, con cuyo apoyo y el de un monje de la abadía de Disibodenberg llamado Volmar aprendió los salmos, a cantar el repertorio de

Véase también: *Juego de Robin y Marion* 32–35 ▪ *Misa de Nuestra Señora* 36–37 ▪ *Misa L'homme armé* 42 ▪ *The Wreckers* 232–239 ▪ *blue cathedral* 326

cantos del año litúrgico, a tañer el salterio (un instrumento de cuerda) y a escribir en latín. Al igual que Jutta, Hildegarda proclamaba haber recibido la inspiración divina, «sin haber aprendido nunca ni neumas ni canto». Aunque no es posible verificar la veracidad de esta afirmación, es posible que con ella Hildegarda tratara de desvincularse a sí misma y a Jutta de una educación a la que normalmente no deberían haber tenido acceso. Para las mujeres del siglo XII, manifestar el conocimiento del *trívium* (artes retóricas) o del *quadrivium* (ciencias y teoría musical), así como proporcionar alguna interpretación bíblica, podía considerarse una amenaza a la autoridad del varón.



Vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó [...] en todo mi cerebro [...] Y de pronto comprendí el sentido de los libros, los salterios, los evangelios.
Hildegarda de Bingen



Obra maestra

La obra más conocida de Hildegarda, *Ordo virtutum (Orden de las virtudes)*, es la primera moralidad alegórica y uno de los primeros dramas litúrgicos de los que se tiene conocimiento documental. Contiene más de ochenta melodías que constituyen un drama musical, posiblemente destinado a ser representado por las monjas de la orden de Hildegarda. La obra requiere un plantel de veinte voces y narra la lucha de 17 virtudes (cuya reina es Humildad) contra su enemigo, el diablo (Diabolus) por un alma (Anima). El diablo, tal vez interpretado originalmente por Volmar, amanuense de Hildegarda, carece de toda armonía y solamente se expresa mediante gruñidos y gritos.

En el manuscrito, las melodías de acompañamiento indican en qué momento las virtudes cantan a coro y proporcionan una música más florida a las voces solistas. Cuando las virtudes se adelantan para presentarse, la música se vuelve más expresiva y animada. Las arrolladoras líneas vocales de Humilitas (Humildad), Fede (Fe) y Spes (Esperanza) llevan a sus hermanas a responder con ardor. Sin embargo, la notación original se reduce a poco más que lo esencial: las actuales grabaciones con violas, flauta y acompañamiento armónico representan la interpretación moderna de este esbozo.

Escritos y divinidad

Las cartas de Hildegarda revelan su condición de «visionaria y mística», que no solo le dio libertad para proporcionar severos consejos o amonestar, incluso al papa, sino también la ocasión de expresarse musicalmente. A menudo insistía en el origen trascendente de sus obras: la música la conectaba con un paraíso perdido anterior a la caída de la humanidad precipitada por Adán y Eva al comer el fruto prohibido. Concebía sus textos al servicio de la música, para que «quienes la oigan puedan ser instruidos en las cosas interiores». ■



Hildegarda de Bingen

Nacida en 1098, fue la hija menor de una extensa familia de la baja nobleza. Pasó su niñez en Bermersheim, al sur de Maguncia (Alemania). De salud precaria, ya antes de los cinco años comenzó a tener visiones, y su agudeza espiritual llamó la atención familiar cuando predijo el color de un ternero aún no nacido. Hacia los ocho años de edad fue encomendada al cuidado de Jutta de Sponheim, una visionaria con la que vivió posteriormente en una celda de clausura en el monasterio de Disibodenberg.

Más tarde, el ala femenina del monasterio se abrió a aspirantes al monacato, y a los 14 años, Hildegarda consagró su vida a Dios como monja benedictina. A la muerte de Jutta, en 1136, Hildegarda, que contaba 38 años, fue elegida abadesa, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1179. Sin embargo, también encontró tiempo para escribir tres libros de teología visionaria, obras científicas y poesía religiosa.

Otras obras

C. **1150** *Symphonia armonie celestium revelationum.*

CANTAR ES ORAR DOS VECES

MAGNUS LIBER ORGANI (*c.* 1170), LÉONIN



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Auge de la armonía vocal

ANTES
***C.* 1000** El *Tropario de Winchester* recoge más de 160 *organa*, escritos probablemente por Wulfstan, cantor de la catedral de Winchester.

***C.* 1140** El *Códice calixtino* menciona a cierto Magister Albertus Parisiensis como compositor de la primera notación para tres voces.

DESPUÉS
***C.* 1200** Pérotin mejora y amplía la obra de Léonin en *Magnus liber organi*.

El desarrollo de la polifonía (música ricamente estratificada para múltiples voces) en el siglo XII está estrechamente ligado a Notre Dame de París, la majestuosa catedral construida por Maurice de Sully, nombrado obispo de la ciudad en 1160. Por estas mismas fechas, un compositor francés llamado Léonin estaba creando nuevos adornos para dos voces con el objeto de enriquecer el canto llano tradicional. Bajo el patronazgo de la catedral, Léonin y otros compositores innovadores formaron la que luego se denominó Escuela de Notre Dame.

Composición de *organa*

No existe documentación sobre Léonin hasta casi un siglo después de su época de actividad, cuando un inglés que estudiaba en París (conocido en musicología como «Anónimo IV» escribió sobre Magister Léoni-

Véase también: Canto llano 22–23 ▪ *Micrologus* 24–25 ▪ *Misa de Nuestra Señora* 36–37 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Vísperas*, de Monteverdi 64–69 ▪ *Ein feste Burg ist unser Gott* 78–79



La nave central de Notre Dame de París se terminó poco tiempo después de la muerte de Maurice de Sully en 1196. Léonin y Pérotin crearon su música en la nueva catedral o cerca de ella.

nus, al que describió como *optimus organista* (el mejor compositor de *organa*, o armonizaciones vocales) y autor del *Magnus liber organi (Gran libro de organum)*, una antología de la música usada por la catedral para solemnizar la liturgia.

Anónimo IV escribió que el libro de Léonin se usó hasta la época de Pérotin (*c.* 1160–1205), conocido como el mejor compositor de discanto, un *organum* con contramelodías sobre el canto llano. Pérotin acortó y mejoró los *organa* de Léonin, escribió mejores *clausulae* (episodios musicales insertados en el canto) y compuso *organa* para tres y cuatro voces. Según afirmó Anónimo IV, en su época (*c.* 1280) aún se utilizaba en Notre Dame la música de Pérotin.

Armonía primitiva

Antes de la época de Léonin, las armonías vocales eran mucho más simples. Los teóricos se interesaron por la práctica del canto a varias voces a partir de la segunda mitad del siglo IX, pero las etapas del desarrollo del canto armonizado no están claras. La Schola cantorum (coro) papal del siglo VII mantenía un total de siete cantores, que comprendían tres solistas, un archiparafonista (cantante secundario) y tres parafonistas (término de origen griego que significa «los que cantan durante toda la canción»). Algunos musicólogos sugieren que esto podría indicar un cantor especializado en un papel armonizador.

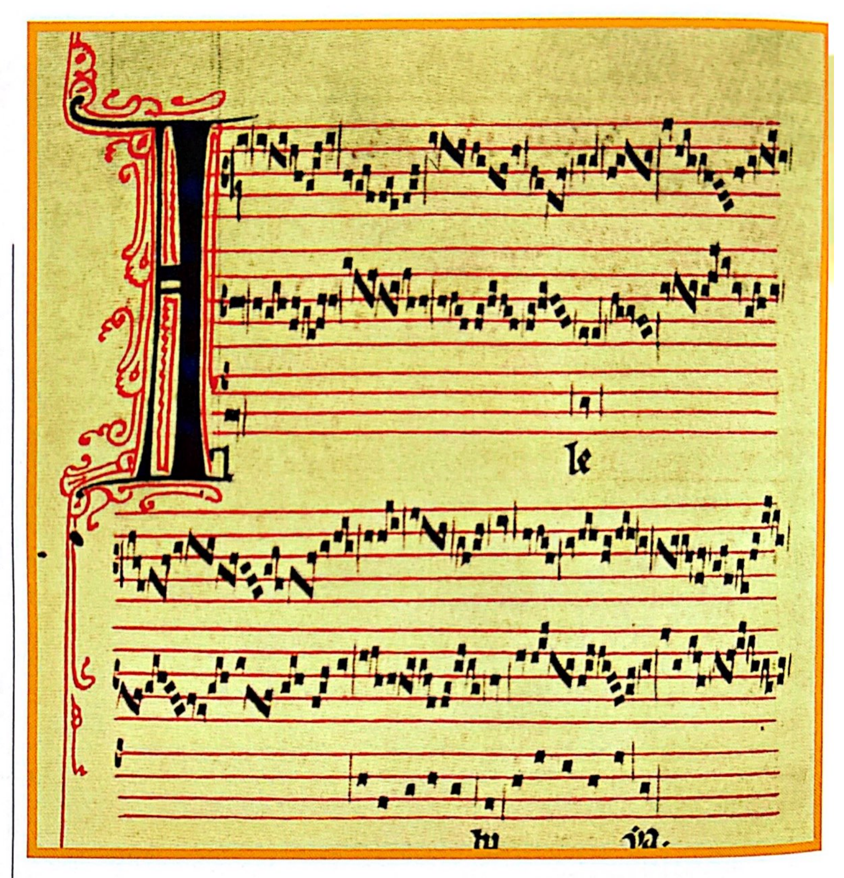
La técnica de armonización más simple consistía en que un cantor sostuviera la *finalis* (la nota principal) del modo de la pieza por debajo del canto. Esta se cantaría con un sonido de vocal abierta, tal vez pasando de manera ocasional del tono único a otro adyacente para crear una relación más agradable con el canto antes de volver a la *finalis*. En la actualidad todavía es posible oír una nota fija de acompañamiento en ciertas tradiciones, como la música islámica sufí qawwali de India y Pakistán, y en la música de gaita.

Un sonido pecaminoso

El paso a la polifonía no fue bien visto en todas partes. Dentro de la Iglesia hubo quienes se opusieron a los nuevos métodos, como el cardenal inglés Robert de Courçon, que criticó a los autores de *organum* aduciendo que esta nueva música era »

Monjes cistercienses de la abadía de Zwettl (Austria) cantando en una miniatura que acompaña la notación del *Graduale cisterciense*, de hacia 1268. Un gradual es un canto de la misa y también un libro de cantos litúrgicos.





El *Alleluia nativitas*, de Pérotin, fue escrito para tres voces. Como se ve aquí, en esta época aún no se había fijado el número de líneas de pauta: solo daban una idea aproximada de la «altura» de las notas.

afeminada. En su *Summa* escribió: «Si un prelado licencioso da beneficio a estos licenciosos cantores para que este tipo de música juglaresca y licenciosa pueda oírse en su iglesia creo que está contaminado con el mal de simonía». Actitudes como la de Courçon, que equiparaba las voces entrelazadas masculinas de la polifonía con la sodomía, pretendían desacreditar el nuevo estilo musical asociándolo al pecado.

Dos manuales

Las primeras obras que intentaron explicar la armonía vocal fueron *Musica enchiriadis* (*c.* 900) y su comentario, *Scholia enchiriadis*. El método de armonización más sencillo ilustrado por el autor era el canto en octavas. Esta técnica se conocía como «magadización» en la antigua Grecia y se produce de forma natural cuando adultos y niños cantan al unísono. El método consistente en utilizar una armonía básica paralela al canto original fue llamado «*organum* simple» por el autor de los *enchiriadis*. *Scholia* también apunta un método híbrido, en el que la *vox organalis* (voz organal o acompañante), o bien sostenía un tono o bien avanzaba en armonía paralela con la voz principal antes de retornar al unísono al final de las frases.

Pese a que el *organum* simple implica más de una voz, este canto en octavas no suele ser considerado polifónico por los autores modernos, ya que las dos partes no son independientes. La producción de armonía simplemente siguiendo la melodía en una octava distinta (o en otro intervalo armónico) convierte a la parte armónica en esclava de la forma y el movimiento del canto. El efecto obtenido enriquece el sonido del canto; sin embargo, la técnica para conseguir esta armonía añadida tiene poca finura. Así, los musicólogos prefieren describir esta técnica como una versión de la heterofonía (ornamentación de una sola melodía).

Ejemplos dispersos

En 2014 apareció en la British Library una breve pieza de *organum* para dos voces paralelas en un manuscrito que pudo ser datado hacia el año 900. Esto parece demostrar que, a finales del siglo IX, algunos cantores del noroeste de Alemania estaban bastante versados en este estilo híbrido de *organum*. Pese a tratarse de un único ejemplo aislado, la pieza (*Sancte Bonifati martyr*, «San Bonifacio mártir») se considera la más antigua de música polifónica con notación para el canto.

Datado alrededor del año 1000, el *Tropario de Winchester*, un manuscrito copiado en dos libros en la



Los maestros de *organum* [...] presentan cosas juglarescas y afeminadas ante jóvenes e ignorantes.

Robert de Courçon

Cardenal inglés

(*c.* 1160–1219)



Desarrollo de la armonía vocal

Canto llano:
Una sola línea vocal sin acompañamiento en **ritmo libre**, como el lenguaje hablado.



***Organum*: Adición de una segunda voz en paralelo a la primera en una octava distinta.**



Contrapunto:
Entrelazado de líneas melódicas simultáneas. También llamado **textura contrapuntística**.



Armonía:
Tres o más notas musicales **cantadas simultáneamente** para crear un acorde.

catedral de Winchester de fuentes francesas algunas décadas después de *Sancte Bonifati martyr*, ofrece una instantánea de la vida musical monástica en la Inglaterra anterior a la conquista normanda. Aunque el segundo volumen contiene 174 *organa* (por lo que sería el primer corpus sustancial de polifonía compuesta), la notación da por supuesto que el cantor ya tenía cierto conocimiento del repertorio. Los neumas sin pauta no proporcionan una indicación precisa del tono, ya sea en la melodía del canto original o en la *vox organalis*, lo que dificulta la transcripción de estas piezas.

Un siglo después del *Tropario*, la Escuela de San Marcial de Limoges exploró la polifonía en noventa piezas recogidas en cuatro manuscritos franceses (*c.* 1120–1180), y en el *Códice calixtino* (*c.* 1140) de Santiago de Compostela. La notación de esta polifonía aquitana era menos ambigua en lo que respecta a los tonos que el *Tropario* y sugiere que la mayor parte del repertorio se cantaba al ritmo. Las piezas son principalmente para dos cantores en un estilo más melismático, en el que la voz superior tenía en ocasiones muchas notas, cantadas sobre una voz inferior menos activa. El *Códice calixtino* contiene la que puede ser la primera composición anotada para tres voces, *Congaudeant catholici*.

La Escuela de Notre Dame

Cuando la catedral de Notre Dame se alzó en la Île de la Cité de París, surgió el discanto, un estilo que daba mayor libertad a la voz superior del *organum*. Los roles de los dos cantores divergían en que tanto el florido solista como la voz acompañante sostenían notas largas. Esta distinción se reflejaba en los nuevos títulos de *tenor* («el que sostiene») y *duplum* («segunda voz»).

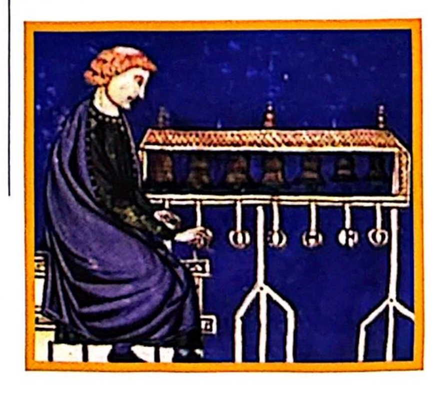
En esta época, Léonin introdujo un mayor grado de organización rítmica en estas composiciones, regulando el flujo de la rima en un tipo temprano de «ritmo modal». En su versión madura, el ritmo modal ajusta el verso según uno de seis patrones métricos (trocaico, yámbico, etc., similares a los de la métrica poética clásica). Estos venían indicados por dos formas de nota, *longa* y *brevis*, cuya duración dependía del contexto. El desarrollo de Léonin del *organum* en el estilo discanto debió mucho a esta innovación.

Pérotin, sucesor de Léonin en el estilo parisino de discanto, lo superó con la composición de *organum triplum*, e incluso *quadruplum* (a tres y cuatro voces, respectivamente). Proclamando su magnificencia, el obispo de París decretó en 1198 que las obras para cuatro voces de Pérotin *Viderunt omnes* y *Sederunt principes* debían ser interpretadas el día de Navidad, el de San Esteban (26 de diciembre) y otra vez en Año Nuevo. ■



[Pérotin] anotó fielmente sus libros según el uso y costumbre de su maestro, e incluso mejor.
Anónimo IV

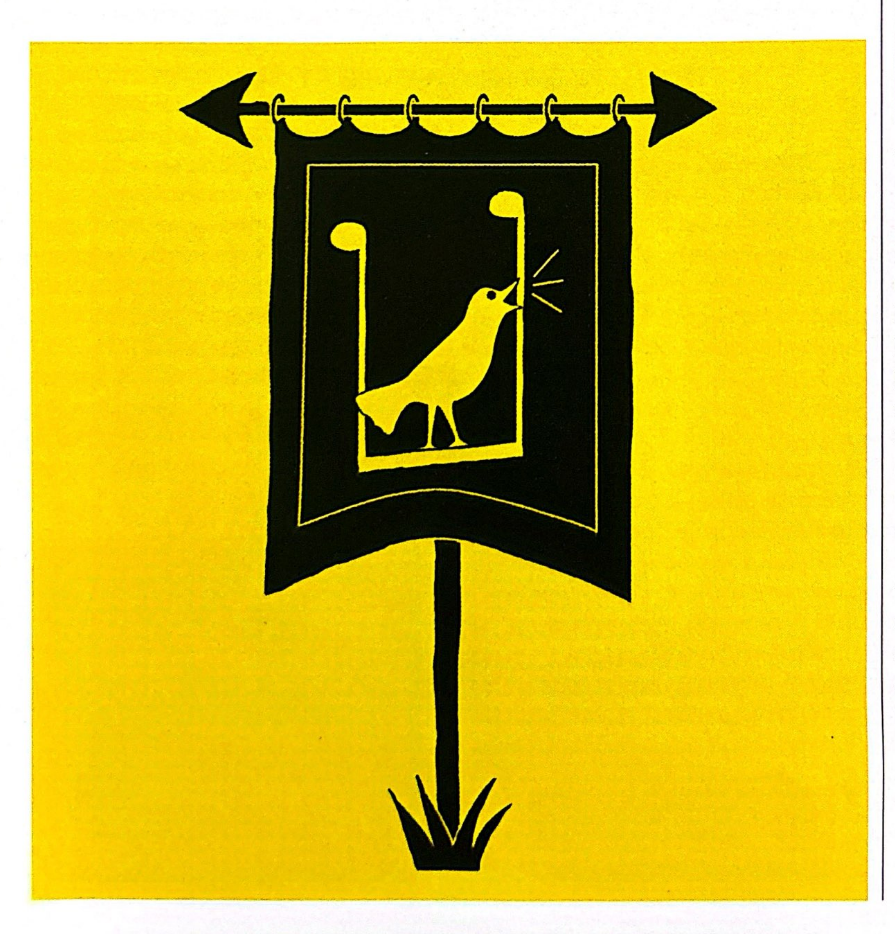




Se cree que Pérotin vivió entre *c.* 1160 y *c.* 1230. En esa época, el campanil (juego de campanas) era uno de los pocos instrumentos aceptados en la liturgia.

TANDARADEI, CANTABA, BELLO, EL RUISEÑOR

JUEGO DE ROBIN Y MARION (1280–1283), ADAM DE LA HALLE



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música medieval profana

ANTES
***C.* 1160** Surge en París y Beauvois la *festum stultorum* (fiesta de los locos), en torno a Navidad, como ocasión para que los clérigos se permitan una parodia de la liturgia.

***C.* 1230** Se escribe en Beauvois el drama litúrgico en latín *Ludus Danielis (Juego de Daniel).*

DESPUÉS
Finales del siglo XIV
Comienza en York y Wakefield (Inglaterra) el ciclo anual de misterios, representaciones musicalizadas de escenas bíblicas.

En la Europa medieval florecieron distintas tradiciones musicales en ciudades y aldeas, al igual que en las cortes de los nobles, pero apenas se conserva la notación musical de esta música popular. Mientras que la Iglesia disponía de amanuenses para regularizar y registrar para la posteridad su propio repertorio, la mayor parte de la música popular se transmitía oralmente.

Sin embargo, la carencia de fuentes escritas entre la gente común no es solo una consecuencia de la escasa alfabetización. Para muchos músicos de baile y cantores de poemas, un texto escrito no habría reflejado la habilidad improvisatoria propia de su profesión, pulida por generaciones de arte hereditario. Es más, al registrar sus obras en un manuscrito se arriesgaban a poner su preciado repertorio en manos de sus rivales.

Véase también: *Misa L'homme armé* 42 ▪ *Música acuática* 84–89 ▪ *Musique de table* 106 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *La bella molinera* 150–155



El *Juego de Robin y Marion* se representó en San Petersburgo (Rusia) en 1907. Su escenografía fue pintada a la acuarela por Mstislav Dobuzhinski.

Las fuentes de la música profana europea solían encontrarse allí donde los estilos populares despertaban el interés de la Iglesia o la nobleza. Los caballeros cruzados del sur de Francia hallaron particularmente atractivos los estilos de música instrumental y vocal oídos en Tierra Santa, lo que contribuyó a hacer de esta época un periodo de gran intercambio cultural, a la vez que de conflicto y hostilidad.

Lenguas e influencias

La música profana medieval presenta distintas identidades poéticas ligadas a las lenguas regionales. Del latín surgieron dos lenguas francesas medievales: la *langue d'oc*, u occitano (en la que *oc* significa «sí»), en el sur de Francia y parte del norte de España, y la *langue d'oïl* (en la que *oïl* significa «sí»), al norte del Loira. Cada una de estas lenguas tenía su propia tradición trovadoresca: en el sur, el músico y poeta se denominaba *trobador* (trovador) o *trobairitz* (trovadora), mientras que en el norte se le llamaba *trouvère* (trovero). Ambas palabras provendrían del francés antiguo *trovar*, que significa «encontrar o inventar» (una canción). Otra raíz podría ser el término árabe *tarab* («embeleso o éxtasis»). Se dice que uno de los primeros trovadores, Guillermo IX, duque de Aquitania, cantaba «en verso con tonos gratos» sobre lo vivido al frente de la primera cruzada, o cruzada de los príncipes, a Anatolia (hoy Turquía) en 1101. En sus canciones se advierte una clara influencia de convenciones poéticas árabes, en particular de las formas de canción popular *muwassah* (moaxaja) y *zajal* (zéjel).

Teatro con música

El músico del siglo XIII Adam de la Halle fue trovero y probablemente escribió el *Jeu de Robin et Marion (Juego de Robin y Marion)* para una celebración navideña de sus compatriotas en Nápoles, donde se refugiaron los nobles franceses tras la sangrienta revuelta de las Vísperas sicilianas, que acabó con el derrocamiento de Carlos I de Anjou (patrón de Adam) en Sicilia. La obra cuenta la historia de una pastora que es cortejada por un lujurioso caballero y permanece fiel a su amado, Robin. »

Adam de la Halle

El músico y poeta francés Adam de la Halle, también conocido como Adam *le Bossu* («el Jorobado»), nació en la ciudad textil de Arras en 1222 y estudió música como parte de su formación teológica en la abadía de Vaucelles, fundada tan solo un siglo antes. Su padre esperaba que tomara los hábitos, pero él eligió otro camino. Tras un breve matrimonio ingresó en la Universidad de París donde, entre otras cosas, aprendió las técnicas polifónicas que luego aplicó a géneros de música popular.

Inicialmente criticó en sus versos a las corruptas autoridades de Arras, pero después entró al servicio de la nobleza. Fue estando al servicio de Carlos de Anjou, rey de Nápoles, cuando escribió el *Juego de Robin y Marion*. Murió pocos años después, entre 1285 y 1288.

Otras obras

Fecha desconocida *Mout me fu grief (Grande era mi tristeza)/Robins m'aime (Robin me ama)/ Portare.*
Fecha desconocida *A jointes mains vous proi (Toma mi mano, te lo ruego).*

Los personajes principales interpretan la mayor parte de la música con cantos monofónicos que De la Halle creó adaptando sus propias letras a tonadas de estilo popular.

Hay quien considera esta pieza la «primera ópera cómica», aunque las audiencias modernas la identifican con la pantomima inglesa (obra dialogada que incorpora canciones). La comicidad de De la Halle no tenía límites: se mofaba de la Iglesia y de sus clérigos corruptos, de las gentes de Arras, donde vivió y trabajó, e incluso de su propia familia y de su vida.

Heinrich von Meissen, llamado Frauenlob por sus cantos a la mujer o a la Virgen, toca en la corte en esta miniatura del *Códice Manesse* (1300).

Historias caballerescas

Las canciones de trovadores y troveros tienen su origen en el concepto medieval del *fin'amor* (amor cortés), el código de comportamiento que regía las relaciones entre un caballero y una dama idealizada, basado en los principios de devoción y fidelidad que definían una vida noble. La obra de De la Halle sobre Robin y Marion jugaba con esta idea, pero también estaba influida por la *pastourelle* (pastorela), cuyo tema era el encuentro de un caballero con una pastora y su intento de seducirla.

La poesía de los trovadores ha sobrevivido bien. Se conservan más de dos mil poemas compuestos por más de 450 poetas conocidos, pero la transmisión del acompañamiento musical de estas canciones es desigual y apenas el 10 % de los poemas tienen la notación de su melodía.

La actividad de los troveros en el norte de Francia comenzó en el siglo XIII con el poeta Chrétien de Troyes, unos 70 años después del primer trovador en el sur. El número de canciones de trovero conservadas es similar al del corpus meridional, pero más del 60 % de ellas tienen música, si bien carecen de información precisa respecto al ritmo.

Juglares y trovadores

Mientras que troveros y trovadores eran poetas cortesanos que escribían géneros poéticos específicos,



Cuando veo la alondra mover sus alas de alegría contra el rayo (del sol) [...] me maravillo de que al momento el corazón no se me funda de deseo.

Bernart de Ventadorn



los animadores de menor categoría eran diversos, como lo eran sus actividades. Los juglares o juglaresas (*jongleurs* en francés) eran músicos e intérpretes cuyas habilidades comprendían la acrobacia, el dominio de algún instrumento necesario para el baile, cantar canciones de amor o recitar cantares de gesta, o simplemente hacer bufonadas. Sin embargo, a pesar de la alegría que portaban, los animadores ambulantes no solo estaban en el escalón más bajo de la sociedad, sino que además quedaban fuera de la protección de la ley. En la península Ibérica, los trovadores galaicoportugueses compusieron cantigas (canciones destinadas a ser cantadas). Un ejemplo son las cantigas de amigo (que adoptaban el punto de vista femenino) del gallego Martín Codax (*c.* 1250), una de cuales evoca las emociones de una mujer solitaria en la costa de Vigo mientras espera el regreso de su amado de la mar.

Cantantes de taberna

Otro tipo de músicos medievales, los goliardos, tenían mucho en común con los juglares, pero eran en realidad clérigos sin empleo que interpretaban en las tabernas canciones obscenas que satirizaban a todos los niveles de la sociedad. El manuscrito *Carmina burana* (*c.* 1200–1300) es la principal fuente goliardesca que se conserva. Por su parte, el término ministril designaba a un músico seglar que tocaba en la corte o la ciudad. Armado de buenos conocimientos musicales y bajo la protección de un patrón, un ministril podía escapar a parte del oprobio a menudo asociado al juglar. No obstante, para el siglo XIV, el término se había ampliado en Francia para designar a todos los músicos urbanos, muchos de los cuales tocaban en tabernas o por las calles.

Canciones en alemán

El estilo del amor cortés se extendió por Europa hacia los pueblos de habla germana, donde los *Minnesänger* cantaban romances caballerescos. Como su equivalente francés, el *Minnesänger* solía ser acogido en las casas nobles como un igual social. Los primeros ejemplos de *Minnelieder* («canciones de amor») sugieren que las canciones de trovero eran conocidas en Alemania. Hacia 1200, el estilo adquirió una identidad más definida, caracterizada por la obra de Walther von der Vogelweide, pero en comparación con las obras de las tradiciones española y francesa, se conservan pocos *Minnelieder* con su melodía. ■

Instrumentos medievales

Muchos de los instrumentos asociados a la música medieval europea tienen su origen en el norte de África, Asia central y los Balcanes. Entre ellos están el laúd (instrumento de cuerda pulsada con la caja en forma de caparazón de tortuga), el rabel (instrumento de cuerda frotada con forma de pera) y la chirimía, precursora del oboe. El tamboril es similar al *tabla* indio, mientras que la nácara procede del *naqqara* asiático. La palabra «fanfarria» probablemente derivara del árabe *anfar*, plural de *nafir*, que era nuestro añafil, una trompeta alargada.

Los primeros poetas solían acompañarse con la vihuela de arco, un cordófono que se sujetaba sobre la clavícula y podía tener entre tres y seis cuerdas tendidas sobre un puente plano. Esto favorecía un estilo de ejecución armónico con varias cuerdas sonando a la vez, a diferencia del violín moderno con puente curvo, que permite hacer sonar las cuerdas individualmente, favoreciendo así la melodía.

Músicos profanos en Europa

Los músicos pertenecían a distintas categorías, definidas por el estatus social y su audiencia típica.



Trovadores Poetas y compositores que interpretaban canciones inspiradas en el amor cortés para la nobleza.



Juglares Recitadores, malabaristas y acróbatas ambulantes de baja cuna que también bailaban y cantaban.



Goliardos Cantantes ambulantes que antes fueron clérigos. A menudo cantaban poemas groseros y satíricos *a cappella* en latín.



Ministriles Músicos profesionales que tocaban inicialmente para la nobleza y después en las calles y las tabernas.



LA MUSICA ES UNA CIENCIA QUE TE HACE REIR, CANTAR Y DANZAR

MISA DE NUESTRA SEÑORA (*c.* 1360–1365), GUILLAUME DE MACHAUT

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Polifonía y revolución en la notación

ANTES
***C.* 1320** La *Misa de Tournai* es la primera misa conocida en que se usa la polifonía.

***C.* 1350** La *Misa de Toulouse* reúne movimientos polifónicos organizados a partir de motetes existentes.

DESPUÉS
1415–1421 El *Manuscrito de Old Hall* contiene varios arreglos polifónicos del *Kyrie* para satisfacer el gusto inglés por la elaboración de esta sección de la misa.

Década de 1440 La *Missa Caput* es una misa temprana inglesa en que se usa el *cantus firmus* (canto fijo) rodeado por otras melodías basadas en él. Incluye un voz de bajo detrás de la voz tenor: es una de las primeras composiciones con parte de bajo.

El siglo XIV fue uno de los periodos más turbulentos de la época medieval. La «pequeña glaciación» que empezó hacia 1300 provocó pérdidas de cosechas y hambrunas, entre ellas la gran hambruna de 1312–1317, y la peste negra mató al 60 % de la población europea.

Dicha convulsión social, económica y ambiental sacudió las certezas religiosas. Eruditos como el clérigo científico francés Nicolás de Oresme (*c.* 1320–1382) empezaron a concebir un universo más complejo que el propuesto por la visión del mundo natural basada en la fe. La música, que ya adoptaba la polifonía, también acusó el influjo de esta manera de pensar y estalló en nuevas complejidades métricas cuando un compatriota de Oresme, el matemático y compositor Philippe de Vitry (1291–1361) diseñó un sistema preciso de notación rítmica.

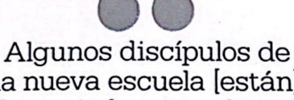
Nuevo orden del ritmo

El nuevo estilo se conoció como *ars nova* por el tratado de Vitry, *Ars nova notandi (Nuevo arte de la notación)*, publicado en 1322. Para demostrar el novedoso método, Vitry compuso piezas vocales en forma de motetes (composiciones polifónicas basadas en una melodía y texto, con otras voces que introducen frases y melodías distintas). Cada uno de los motetes de Vitry, de los que solo se conservan doce, mostraba aspectos distintos de una técnica conocida hoy como isorritmo (en griego, «ritmo igual o equivalente»), para estructurar composiciones extensas. Vitry tomaba una serie de notas



Músicos en una miniatura de un manuscrito de 1316 del *Roman de Fauvel*, poema francés de Gervais du Bus, con música temprana del *ars nova* interpolada.

Véase también: *Magnus liber organi* 28–31 ▪ *Misa L'homme armé* 42 ▪ *Misa Pange lingua* 43 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Vísperas*, de Monteverdi 64–69

Algunos discípulos de la nueva escuela [están] demasiado ocupados en dividir la medida del tiempo [...] Ordenamos [...] que nadie intente seguir estos métodos.

Papa Juan XXII



de la voz tenor (llamadas *color*) y les aplicaba un patrón rítmico (llamado *talea*), normalmente más breve que el color (melodía), por lo que podían hacer falta varios ciclos de talea para igualar una repetición del color.

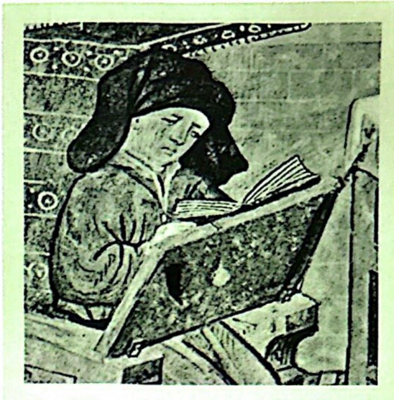
A la Iglesia no le entusiasmó el *ars nova*, y el papa Juan XXII lo condenó en una bula en 1323. El clero estaba alarmado por el papel del nuevo estilo en la secularización del antes exclusivamente sacro motete, que se convertía en un medio para comentar los sucesos del día. El poema satírico *Roman de Fauvel* (*c.* 1316), por ejemplo, contiene 130 interpolaciones musicales, entre ellas cinco motetes de Vitry.

Sin embargo y a pesar de la oposición de la Iglesia, la precisión de la nueva notación abrió las puertas a experimentos sobre el ritmo y el metro. Estos pueden oírse en los intrincados ritmos cambiantes de las canciones de los italianos Matteo da Perugia y Philippus de Caserta, y del francés Baude Cordier (todos ellos activos en torno al año 1400), en un estilo conocido en la actualidad como *ars subtilior* («arte más sutil»). El *ars nova* ya se había asentado e iba a conformar la base de la notación rítmica en la música occidental.

Cambios en la misa

Las ideas de Vitry encontraron, posiblemente, su mayor eco en la música de Guillaume de Machaut, un compositor y poeta del siglo xiv. Machaut utilizó las mismas técnicas isorrítmicas en sus propios motetes y en los movimientos «Kyrie», «Sanctus», «Agnus Dei» e «Ite, missa est» de su *Messe de Nostre Dame (Misa de Nuestra Señora)*, el primer arreglo conocido de música polifónica para un ciclo completo de la misa realizado por un solo compositor. Además de usar el isorritmo para unificar los elementos de la misa, Machaut empleó como melodía vinculante entre ellos un *cantus firmus* (canto fijo) de canto llano, a partir del cual surgían otras melodías, y añadió un contratenor para aumentar el número de voces de las tres tradicionales a cuatro, con un efecto enriquecedor y más expresivo.

Machaut aseguró su legado artístico gestionando cuidadosamente su propia producción y recogiendo sus obras en manuscritos que recopiló a lo largo de su vida. Aparte de un importante compositor, Machaut fue uno de los mayores poetas franceses de la época medieval, autor de extensas narraciones poéticas escritas en forma de *lais* (poemas de versos octosílabos) y *dits* («hablados», poemas sin música). También desarrolló géneros poéticos más breves con frases repetidas, o estribillos, como la balada, el rondó y el virelai, que se convirtieron en vehículos expresivos habituales para los poetas y los compositores de las generaciones posteriores. ■



Guillaume de Machaut

Nacido en la región francesa de Champaña hacia 1300, Machaut pasó gran parte de su vida en la ciudad de Reims y sus aledaños. Después de tomar las órdenes sagradas, en 1323 entró al servicio del rey de Bohemia, Juan de Luxemburgo, con quien viajó por Europa oriental e Italia en calidad de capellán y secretario. A través del rey, Machaut obtuvo grandes beneficios como canónigo de las catedrales de Verdún (1330), Arras (1332) y Reims (1337).

Tras la muerte de Juan en la batalla de Crécy en 1346, Machaut consiguió el patrocinio de Bona de Luxemburgo, segunda hija del rey, y después de Carlos II de Navarra. Pasó sus últimos años en Reims, supervisando la recopilación de sus obras. Murió en 1377 y fue enterrado en la catedral de Reims.

Otras obras

***C.* 1330** *Douce dame jolie* (virelai).
***C.* 1340** *Rose, liz, printemps, verdure* (rondó).
***C.* 1340** *Voir dit.*

RENAC

1400–1600

MIENTO

Composición de la *Misa Rex seculorum* en *cantus firmus* en el influyente estilo inglés, atribuida a **John Dunstaple** o **Leonel Power**.



c. 1430

c. 1460



Guillaume Dufay compone la *Misa L'homme armé* usando el tercer intervalo de la escala para crear un sonido dulce.

El compositor franco-flamenco **Josquin des Prés** arregla música para el ordinario de la misa en su *Misa Pange lingua*.



c. 1515

1568



El compositor y diplomático italiano **Alessandro Striggio** estrena su motete *Ecce beatam lucem* en Múnich (Alemania).

Thomas Tallis compone el motete en cuarenta partes *Spem in alium*, que presenta ocho coros de cinco voces cada uno.



c. 1570

1572



El compositor español **Tomás Luis de Victoria** escribe su primera colección de motetes mientras trabaja en Roma.

El movimiento cultural conocido como Renacimiento surgió en Italia ya en el siglo XIV. No obstante, hasta unos años después no se manifestó un estilo musical renacentista como tal. Floreció primero en los Países Bajos, en la corte de Felipe III de Borgoña, llamado el Bueno (1396–1467). Allí, los compositores, si bien franco-flamencos de nacimiento, eran cosmopolitas por naturaleza. Inspirado por la polifonía del *ars nova* que había escuchado durante su estancia en Italia, Guillaume Dufay, cabeza de la escuela franco-flamenca, halló un camino para romper con el estilo medieval y empezó a redefinir la música renacentista.

Una de las innovaciones de Dufay fue el empleo del *cantus firmus* («canto fijo»), la técnica para componer una pieza polifónica en torno a una melodía de canto llano. Haciéndose eco de la tendencia renacentista hacia una mayor secularización, empezó a utilizar melodías profanas en lugar del canto llano como base para sus misas, que tenían un estilo polifónico de gran riqueza expresiva. Ni él ni otros compositores de la corte borgoñona, como Gilles Binchois, Johannes Ockeghem y Josquin des Prés, o Desprez –uno de los compositores más refinados del renacimiento temprano–, se limitaron a la música sacra y escribieron también motetes y *chansons* (canciones en francés) profanos.

Nuevo reto

La escuela franco-flamenca de polifonía dominó la música del primer Renacimiento, pero en el siglo XVI las cosas cambiaron de manera drástica. El poder que había ostentado la Iglesia católica durante la Edad Media estaba siendo puesto en tela de juicio, y en 1517 Martín Lutero precipitó la Reforma. Gran parte del norte de Europa se adscribió a la Iglesia protestante, que tenía una actitud muy distinta hacia la música en su liturgia y prefería himnos y melodías sencillos que la congregación de los fieles pudiera cantar, en lugar de las misas polifónicas cantadas solamente por el coro. Esa música se convirtió en la base de una tradición musical germánica distintiva.

Sin embargo, la Reforma provocó una reacción de la Iglesia católica –la Contrarreforma–, que defendió algunas de sus prácticas mientras revisaba otras. Uno de los aspectos puestos bajo escrutinio fue la música litúrgica: buena parte de la Iglesia veía con incomodidad la comple-



William Byrd compone *Great Service* para su uso en ocasiones solemnes en la Capilla Real del palacio de Hampton Court.



c. 1580–1590

1584



Giovanni Pierluigi da Palestrina escribe *Cantar de los Cantares*, una colección de motetes basados en fragmentos del libro bíblico homónimo.

El compositor veneciano **Giovanni Bassano** publica su colección en cuatro partes *Ricercate, passaggi et cadentie* para ser tocada al estilo de un estudio.



1585

1597



El organista italiano **Giovanni Gabrieli** usa dinámicas fuerte y suave en *Sonata pian' e forte*.

Thomas Weelkes escribe «O care, thou wilt dispatch me», que forma parte de su obra más famosa: su colección de madrigales.



1600

1604



John Dowland usa la disonancia en *Lachrimae* para evocar una atmósfera melancólica.

ja polifonía que se había puesto de moda, pues muchas voces cantando distintas líneas melódicas hacían el texto ininteligible. Se instó a los compositores a que moderaran su estilo, lo que cristalizó en la adopción de una polifonía relativamente simple que evitaba las armonías, en ocasiones disonantes, que se daban en la música polifónica y que enfatizaba la claridad de las palabras. Este estilo más claro y de sonido más dulce caracterizó el que se denominó «alto Renacimiento» musical.

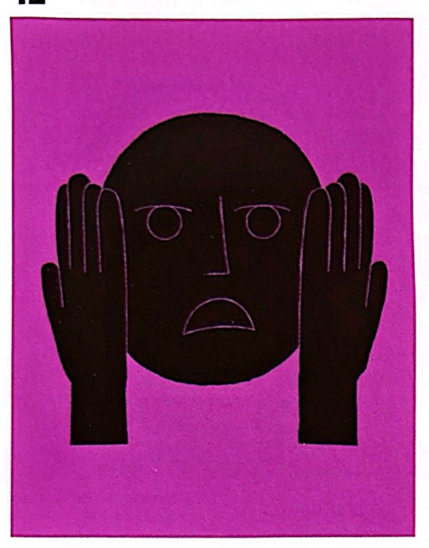
Uno de los primeros compositores en adoptar este estilo fue Giovanni Pierluigi da Palestrina, que escribió numerosos motetes y misas para iglesias de Roma. Compositores de toda Europa gravitaron hacia Italia para absorber el nuevo sonido y llevarlo de vuelta a su país. En Inglaterra fue adoptado por compositores como Thomas Tallis y William Byrd.

Música instrumental

No era solo la música sacra la que estaba cambiando. Para finales del siglo XIV, los ministriles viajeros casi habían desaparecido por completo a causa de los estragos de la peste negra. Se refugiaron en las cortes de los nobles, donde proporcionaban entretenimiento, cantaban *chansons* y tocaban música instrumental para el baile o para ceremonias civiles, como la investidura de un nuevo dux de Venecia.

En una sociedad más secularizada, la música instrumental gozó de gran difusión no solo en las cortes, sino también entre una clase media cada vez más cultivada. Ello generó una demanda de música para ser interpretada en el hogar, ya fuera para conjuntos instrumentales como violas y flautas de pico, o para instrumentos solistas de teclado como el clavecín. Gracias al desarrollo de un sistema de impresión mecánica, las partituras eran fáciles de conseguir, y el nuevo estilo se difundió por Europa. Los madrigales, para pequeños grupos vocales, se hicieron muy habituales en el ámbito doméstico, especialmente en Italia e Inglaterra.

A finales del siglo XVI, sin embargo, compositores y público experimentaban ya con otra forma musical, y las obras de Giovanni Gabrieli en Venecia anunciaban un estilo nuevo y dramático. Las últimas grandes obras de estilo renacentista, el *Oficio de difuntos*, de Tomás Luis de Victoria, y *Lachrimae*, de John Dowland, fueron los broches de oro de una era. ■



NO EXISTE UNA SOLA PIEZA MUSICAL COMPUESTA HACE MAS DE CUARENTA AÑOS [...] DIGNA DE SER OIDA

MISA L'HOMME ARMÉ (*c.* 1460), GUILLAUME DUFAY

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nuevas armonías

ANTES
1430 El inglés Leonel Power compone la *Misa Alma redemptoris mater*, tal vez la primera en la que se usa un *cantus firmus* identificado como base de su estructura melódica.

1430 John Dunstable o Leonel Power escriben *Rex seculorum*, una misa de estilo inglés, sobre un *cantus firmus*.

DESPUÉS
1570 El italiano Giovanni da Palestrina publica un arreglo a cinco voces de la misa sobre la melodía de «L'homme armé».

1999 El compositor galés Karl Jenkings incorpora la canción tradicional «L'homme armé» en los movimientos primero y final de su misa *The Armed Man.*

A partir del compositor francoflamenco Guillaume Dufay, el lenguaje armónico de la música empieza a sonar más familiar para el oyente moderno. Los compositores anteriores habían seguido el ideal armónico establecido por el filósofo y matemático griego Pitágoras, basado en la consonancia «perfecta» de octavas y en los intervalos de cuarta y quinta. La innovación de Dufay consistió en usar acordes que presentaban el intervalo de tercera en la escala como una nota armónica (mi en la escala de solfeo entonado después de do y re). Históricamente, la armonía de intervalos de tercera se había considerado algo disonante, para ser usado con moderación.

Sonidos profanos en la iglesia

En sus misas, Dufay utilizó mucho la técnica del *cantus firmus*, que construía una pieza en torno a una melodía preexistente, como una composición sacra o un canto llano conocidos. Para *L'homme armé* eligió una canción tradicional francesa cuya melodía se prestaba bien a la estratificación de voces polifónica. Siguiendo el ejemplo de músicos ingleses que habían adoptado el uso de intervalos de tercera, Dufay permitió que la música se explayara en el sonido dulce y menos cavernoso del intervalo. Esto amplió el vocabulario armónico y creó espacio para más voces. ■



El maestro de la melodía Guillaume Dufay junto a un órgano portátil en una miniatura de *Le champion des dames*, una obra poética del siglo xv.

Véase también: *Micrologus* 24–25 ▪ *Magnus liber organi* 28–31 ▪ *Misa Pange lingua* 43 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105



CANTA, LENGUA, EL MISTERIO DEL CUERPO GLORIOSO

MISA PANGE LINGUA (*c.* 1515), JOSQUIN DES PRÉS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Difusión de la música

ANTES
***C.* 1415–1420** Se recopila en Florencia la mayor colección de música italiana del siglo XIV en el manuscrito iluminado *Códice Squarcialupi.*

1457 El *Codex psalmorum*, publicado en la ciudad alemana de Maguncia, es el primer libro impreso con música, aunque la notación está escrita a mano.

DESPUÉS
***C.* 1520** El impresor inglés John Rastell publica la primera música con pentagrama, notas y texto en una única impresión.

1710 En Gran Bretaña, el Estatuto de la Reina Ana otorga por primera vez derecho a los autores sobre su obra impresa, derecho que se extenderá a la composición musical en 1777.

Josquin des Prés, o Desprez, nacido en Francia *c.* 1450, fue un beneficiario temprano de la imprenta. Hasta la invención de esta a mediados del siglo XV, la música era copiada a mano por copistas profesionales. Según el teórico musical suizo del siglo XVI Heinrich Glarean, Des Prés «publicó sus obras después de mucha deliberación y con múltiples correcciones». Su cuidado y atención hicieron que sus composiciones fueran unas de las preferidas en el mercado emergente de la música impresa.



Josquin está produciendo más motetes después de su muerte que en toda su vida.
Georg Forster
***Compositor alemán* (1510–1568)**

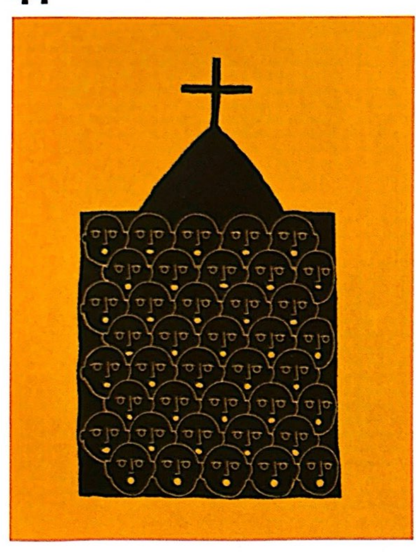


Ottaviano Petrucci, un impresor italiano contemporáneo de Des Prés, perfeccionó un método para imprimir música en tres pasos: los pentagramas, seguidos por las notas y luego los textos. Su primera publicación, *Odhecaton* (1501), era una selección de casi cien piezas profanas, la mayoría de compositores franco-flamencos como Des Prés, Antoine Busnois, Jacob Obrecht o Alexander Agricola. Al enfrentarse al reto de una primera colección de música polifónica para misa con texto inferior, Petrucci eligió dedicar su *Misse* (1502) en exclusiva a obras de Josquin des Prés.

Una misa tardía

La *Misa Pange lingua* fue una de las últimas composiciones de Des Pres, que tomó su melodía central de un himno para la fiesta del Corpus escrito por el dominico y teólogo italiano del siglo XIII santo Tomás de Aquino. La obra no estuvo lista a tiempo para ser incluida en el libro final de misas de Petrucci de 1514, pero sobrevivió en forma manuscrita y finalmente se publicó en 1532. ■

Véase también: *Misa de Nuestra Señora* 36–37 ▪ *Misa L'homme armé* 42 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105



ESCUCHA LA VOZ DE MI SUPLICA

SPEM IN ALIUM (*c.* 1570), THOMAS TALLIS

EN CONTEXTO

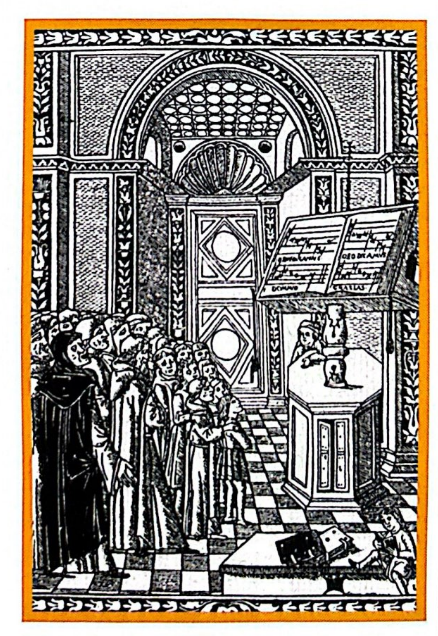
ENFOQUE
Música coral a gran escala

ANTES
***C.* 1500** El compositor francés Antoine Brumel escribe la *Misa Et ecce terrae motus*, en doce partes, conocida como «Misa del terremoto».

1568 Se interpreta en Múnich el motete para cuarenta voces con instrumentos *Ecce beatam lucem*, de Alessandro Striggio.

DESPUÉS
1682 Heinrich Biber compone su *Missa salisburgensis* en 53 partes, organizada en seis coros de cantores, cuerdas, flautas de pico, cornetas y sacabuches, con dos conjuntos de trompetas y timbales, y al menos dos órganos, probablemente la obra más grande del estilo barroco colosal, nombre dado a las obras policorales a gran escala.

La composición del gran motete para cuarenta voces *Spem in alium* por Thomas Tallis, que marcó una de las cimas de la música coral del Renacimiento temprano inglés, fue una inspirada respuesta a un reto continental. El compositor Alessandro Striggio había llegado a Inglaterra en 1567 con una misión diplomática de los Médicis de Florencia, llevando consigo las partes de sus recientes composiciones para cuarenta o más voces independientes. Se trataba de manifestaciones de influencia y poder, y hubo quien se preguntó cuál sería el resultado si un compositor inglés intentase una composición similar. Las miradas se volvieron hacia Tallis, que había sido el principal compositor de la corte bajo cuatro monarcas: Enrique VIII, Eduardo VI, María I e Isabel I. El patrón católico de Tallis, Thomas Howard, cuarto duque de Norfolk, le encargó la tarea.



Un coro de capilla canta leyendo una partitura expuesta en un facistol, en el frontispicio de *Practica musicae*, obra del teórico italiano Franchini di Gaffurio, publicada en 1512.

Una larga tradición coral

La música coral inglesa tenía una larga historia. En el siglo xv, John Dunstable estableció la *contenance angloise* (o «manera inglesa»), un estilo polifónico distintivo y ricamente armónico. El teórico de la música flamenco Johannes Tinctoris describió a este compositor como «fuente y origen» de la innovación musical.

Una generación antes de Tallis, Robert Fayrfax era el principal compositor inglés y el favorito del rey Enrique VIII. Fue organista y maestro de coro en la abadía de St. Albans desde 1498 hasta 1502 y en 1504 compuso la compleja misa para

Véase también: *Misa de Nuestra Señora* 36–37 ▪ *Misa L'homme armé* 42 ▪ *Misa Pange lingua* 43 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Great Service* 52–53 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105

cinco voces *O quam glorifica* para su doctorado.

Maestros de la música sacra

A inicios del siglo XVI, John Taverner se afianzó como un importante compositor de música sacra inglesa tras ser nombrado en 1526 maestro de coro del recién fundado Cardinal College de Oxford (el futuro Christ Church) de Thomas Wolsey. Allí compuso tres misas para seis voces: *Corona spinea*, *Gloria tibi Trinitas* y *O Michael*. La parte tenor de la sección «In nomine Domini» del «Benedictus» de su *Gloria tibi Trinitas* fue ampliamente utilizada por otros compositores como base de arreglos vocales e instrumentales. Este fue el origen del género de fantasía inglés conocido como *In nomine*, muy habitual hasta finales del siglo XVII.

Después de la caída de Wolsey, Taverner regresó a su hogar en Lincolnshire y apenas compuso más música. John Sheppard fue tal vez más dado a adaptar su producción a los gustos de los monarcas católicos y protestantes. Fue maestro del coro en el Magdalen College de Oxford durante tres años y más tarde, desde 1552, *gentlemen* de la Capilla Real bajo Eduardo VI y María I. Murió en vísperas del ascenso al trono de Isabel I en 1558. Gran parte de la música litúrgica en latín de Sheppard se ha conservado. Su responsorio *Media vita* para seis voces es una obra cuaresmal de carácter monumental: la lenta declaración del cántico «Nunc dimittis» que recorre la obra aumenta su impacto.



Tras oír la canción *[Spem in alium]*, el duque se desprendió de la cadena de oro que colgaba de su cuello y la puso sobre el cuello de Tallis.

Thomas Wateridge
***Carta* (1611)**



Una respuesta extraordinaria

Thomas Tallis era miembro de la Capilla Real cuando Striggio la visitó y dio a conocer su música en varias partes. Las obras del italiano eran de estilo policoral, con voces agrupadas en coros independientes que se reunían en un sonido grandioso en puntos cruciales de la ejecución.

La respuesta de Tallis en su motete *Spem in alium* fue bastante distinta: se sumergió en el elevado sonido de la música de Taverner y Sheppard para crear una pieza inconfundiblemente inglesa. Las cuarenta voces de *Spem in alium* raramente se reúnen en los mismos agrupamientos, sino que cada una sigue más bien su propia senda. Una voz puede mantener una velocidad constante sobre el compás, pero tendrá una contrapartida que logre algo similar en síncopa, añadiendo de esta manera vivacidad a la voz constante. Como en un murmullo gradual de pájaros, las voces se unen, se separan y finalmente se ensamblan creando un efecto grandioso. ■

Thomas Tallis



Se sabe poco de sus primeros años, pero en 1532 Tallis era organista del priorato de Dover, en la costa sur inglesa. Al disolverse el priorato, tres años después, trabajó en la iglesia de St. Mary-at-Hill (Londres), en la abadía de Waltham y en la catedral de Canterbury antes de ser miembro *(gentlemen)* del coro de la Capilla Real de Enrique VIII, de la que luego fue organista.

En 1572, la reina Isabel I concedió a Tallis y a William Byrd una patente para imprimir música, y en 1575 ambos publicaron *Cantiones sacrae*, una colección de motetes en latín. Tallis fue también uno de los primeros en incluir textos en inglés en salmos, himnos y cánticos. Siglos después, su arreglo del salmo 2 fue usado por Vaughan Williams para su *Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis* (1910).

Tallis murió en su hogar en 1585. Tendría unos 80 años.

Otras obras

1560–1569 *Las lamentaciones de Jeremías.*
1567 Nueve arreglos de salmos para el salterio del arzobispo Parker.

EL PADRE ETERNO DE LA MUSICA ITALIANA

CANTAR DE LOS CANTARES (1584), GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Simplificación de la polifonía

ANTES
***C.* 1540** En el motete *Inviolata, integra et casta es Maria*, el italiano Costanzo Festa usa el estilo canónico flamenco. Festa fue muy admirado e imitado por Palestrina.

1545 El compositor franco-flamenco Nicolas Gombert publica *Musae Jovis*, una pieza deliberadamente arcaica, como tributo a Josquin des Prés.

DESPUÉS
1610 Claudio Monteverdi retorna a la polifonía y al *stile antico* en su *Misa in illo tempore*.

***C.* 1742** J. S. Bach interpreta su arreglo de la *Misa Sine nomine* (1590), de Palestrina.

El reformador Martín Lutero no solo influyó en la música sacra de las nuevas iglesias protestantes, sino también en los ritos católicos romanos a raíz de la Contrarreforma. El concilio ecuménico (reunión de las máximas jerarquías de la Iglesia) convocado en la ciudad de Trento, en el norte de Italia, entre 1545 y 1563, estableció las directrices que debía seguir la música sacra con el fin de limitar la disonancia, poner freno a la ornamentación excesiva y depurar la polifonía. El compositor que respondió de una manera más exquisita a esta nueva exigencia de pureza fue Giovanni da Palestrina.

Nuevas exigencias

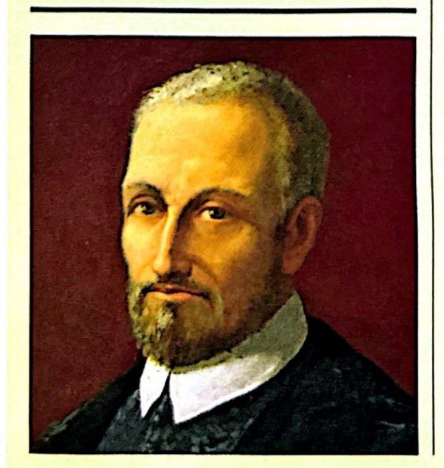
Lutero era un buen cantante y un gran amante de la música, lo cual, junto con el poder de la imprenta para difundir sus ideas, fue la clave del éxito de sus reformas. Su primer himno, «Ein newes Lied wir heben an» («Entonemos un canto nuevo»), publicado en 1524, era una balada callejera sobre la muerte en la hoguera de dos adeptos a la Reforma protestante en Bruselas. Ajustado a una melodía conocida y despojado de la rica polifonía y la brillantez instrumental de la música católica, poseía un sencillo atractivo que llegaba al corazón de los muchos que se sentían ajenos al amor a la riqueza y al lujo ritual de la Iglesia romana.

La música accesible y popular se convirtió en un potente vehículo para difundir ideas y recabar apoyos, y también fue el sello distintivo de la liturgia de la nueva Iglesia reformada. Lutero y el reformador protestante francés Juan Calvino fomentaron el canto de himnos con melodías conocidas por la gente.

Viejas tradiciones

Este énfasis en la simplicidad suponía un agudo contraste con la práctica católica. Los menos cultivados debían de tener grandes dificultades para seguir las misas en una catedral o una capilla ducal de la época. Este problema fue reconocido por el eclesiástico, humanista y erudito católico Bernardino Cirillo, que en 1549 escribió: «En nuestro tiempo, los músicos han dedicado todo su arte y esfuerzo a la composición de pasajes imitativos, de suerte que mientras una voz canta "Sanctus", otra entona "Sabaoth" y otra más canta "Gloria tua" mediante aullidos, bramidos y balbuceos que más los

Giovanni da Palestrina



Nacido probablemente en la ciudad italiana de Palestrina en 1525, Giovanni Pierluigi da Palestrina tenía fuertes vínculos familiares con la cercana Roma. Al morir su madre cuando él tenía cerca de once años, ingresó en el coro de la basílica romana de Santa María la Mayor.

Antes de los veinte años de edad regresó a su ciudad natal para ser organista de la catedral. Cuando el obispo de Palestrina, Giovanni Maria del Monte, fue elegido papa con el nombre de Julio III en 1550, el compositor regresó a Roma como director de la Capilla Julia. En 1554 dedicó al pontífice su *Misa Ecce sacerdos magnus* y un año después obtuvo plaza en el coro papal de la Capilla Sixtina, donde desempeñó diversos cargos musicales. Su música comprende madrigales, más de 105 misas y cincuenta motetes.

Otras obras

1562 *Misa del papa Marcelo.*
1570 *Missa Brevis.*
1572 *Misa Tu es Petrus.*
1584 *Pulchra es* (motete).
1590 *Stabat Mater* (motete).

Véase también: *Misa de Nuestra Señora* 36–37 ▪ *Misa L'homme armé* 42 ▪ *Misa Pange lingua* 43 ▪ *Spem in alium* 44 ▪ *Great Service* 52–53 ▪ *Ein feste Burg ist unser Gott* 78–79



El concilio de Trento se reunió 25 veces en 18 años para discutir la respuesta a las «herejías» del protestantismo y clarificar la doctrina y la liturgia católicas.

hacen parecer gatos de enero que flores de mayo».

La reforma de la notación del siglo XIV había dado por primera vez a los compositores la capacidad de plasmar casi cualquier idea musical con precisión. A partir de entonces, la Iglesia católica había oscilado entre el fomento y la censura de su tendencia a embellecer la música y añadir grados de complejidad y sutileza cada vez mayores.

A finales del siglo XV, la misa diaria solía cantarse en canto llano. Pero si la institución que albergaba la celebración tenía recursos suficientes, el ordinario («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus» y «Agnus Dei») podía ser tratado con muchas variedades de ornamentación. En la década de 1490, varios escritores advirtieron la presencia de un cornetista en la misa mayor en la capilla de Felipe IV de Borgoña. No mencionaban qué tocaba: su mera presencia en la capilla ya era suficientemente notable. Los instrumentistas de viento, que hasta ese momento habían sido improvisadores, empezaron a dominar la lectura de música y el acompañamiento de coros, por lo que, en la década de 1530, su presencia en una misa mayor polifónica resultaba menos extraña para los fieles.



El *Stabat Mater* [de Palestrina] cautiva y eleva el alma humana.
Franz Liszt



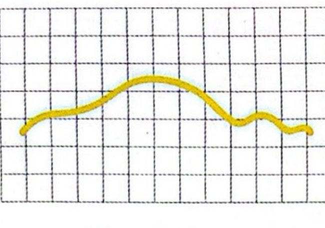
Aunque la contribución de los intérpretes de aerófonos a la música litúrgica fuera impresionante, la resonancia de un conjunto de viento-metal, sin un control adecuado, podía impedir la percepción clara de los textos. El compositor español Francisco Guerrero animaba a sus cornetistas a improvisar ornamentos floridos, pero alternándose, ya que «cuando añaden ornamentación a la vez producen absurdos que taponan los oídos».

Poca atención al texto

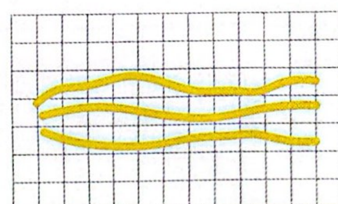
Aun cuando una misa fuera cantada con polifonía sin acompañamiento, la claridad de expresión preconizada por Cirillo no siempre ocupaba el primer lugar en la mente del compositor. Los músicos franco-flamencos con frecuencia hacían alarde de su habilidad para crear estructuras polifónicas complejas en composiciones de extraordinario virtuosismo. Por ejemplo, en una misa en cuatro partes, ciertas secciones podían estar transcritas en el manuscrito con solo tres partes anotadas, de modo que el cantante debía «encontrar» la cuarta siguiendo la lógica de las tres restantes; de hecho, »

Texturas musicales

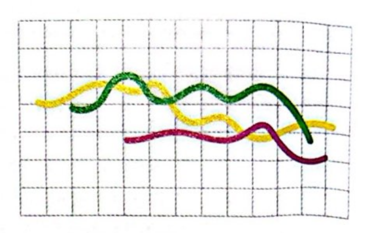
Grados de complejidad
Los compositores renacentistas, con la ayuda de métodos de notación más precisos y alentados por ricos mecenas, crearon una música cada vez más estratificada.



Monofonía
Canto de una sola voz o un solo coro al unísono. Son ejemplos el canto llano y la mayoría de las canciones de trovador.



Homofonía
Canto con una voz melódica y otras de acompañamiento, sobre todo armónico. Usada a menudo en el canto de himnos.



Polifonía
Canto con varias partes independientes de igual importancia. Sus formas comprenden el canon, la fuga y el motete.

resolviendo un acertijo. El compositor podía hacer incluso más ardua la tarea de los cantantes escribiendo voces canónicas que avanzaban a velocidades distintas desde la original. El *tour de force* en este aspecto es la *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem, en la que cada uno de los cuatro movimientos explora un escenario canónico distinto. El intervalo que separa las voces del canon se hace progresivamente más largo en cada movimiento consecutivo.

La misa *L'homme armé super voces musicales*, de Josquin des Prés, proporciona una sola línea de música para un elegante y variado arreglo a tres voces de la segunda repetición del «Agnus Dei». El resultado de tres voces cantando en una polifonía tejida a partir de una sola melodía cantada a diferentes velocidades es extraordinario por su audacia, pero el énfasis no se pone en que las palabras sean inteligibles.

Una respuesta oficial

La Iglesia católica afrontó la crisis creciente precipitada por la Reforma de Lutero con una serie de reuniones para decidir cuál debía ser la respuesta oficial. Tras muchos retrasos, el concilio se reunió en la ciudad de Trento en 1545. Para cuando se celebró la convocatoria final (1562–1563), supervisada por el papa Pío IV, las posiciones habían llegado a un punto muerto y estaba claro que la reconciliación entre Roma y los protestantes sería imposible.

No obstante, las reformas protestantes obligaron a la Iglesia católica romana a introducir cambios en la doctrina y las prácticas que incluían la purificación de su música sacra. En 1562, una resolución del concilio de Trento marcó pautas para los músicos, declarando que «todas las cosas deben estar ordenadas de tal manera que las misas, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de quienes las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y a la velocidad correcta. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y órgano, que en ello nada profano se entremezcle, sino solo himnos y preces divinas».



> El Renacimiento fomentó el crecimiento de la personalidad, una idea fundamentalmente opuesta a la generosidad y la objetividad de la vieja polifonía.
>
> **Zoë Kendrick**
> ***Biógrafa de Palestrina***



Destacar la palabra

Giovanni Pierluigi da Palestrina había publicado su primer libro de misas en 1554, y en 1561 había regresado a Santa María la Mayor, donde ya sirviera como niño de coro, con el cargo de *maestro di capella*. Según se rumoreó, ya había previsto la completa censura papal. Temiendo que la música de la liturgia católica quedase reducida al simple canto llano (reforma por la que habían clamado algunos fanáticos), preparó una misa a cuatro voces para demostrar que la polifonía podía servir al texto de una manera que complacería incluso a los críticos más severos.

La *Misa del papa Marcelo (Missa Papae Marcelli)* se ha datado alrededor de 1562, el mismo año de la resolución del concilio sobre la música. Se dice que los cardenales encontraron esta misa especialmente agradable, aprobación que le valió a Palestrina el estatus de salvador de la polifonía. En realidad, parece ser que fue escrita para complacer la exigencia del papa Marcelo II de que la música de Semana Santa debía ser sobria y sus palabras, claramente entendibles.

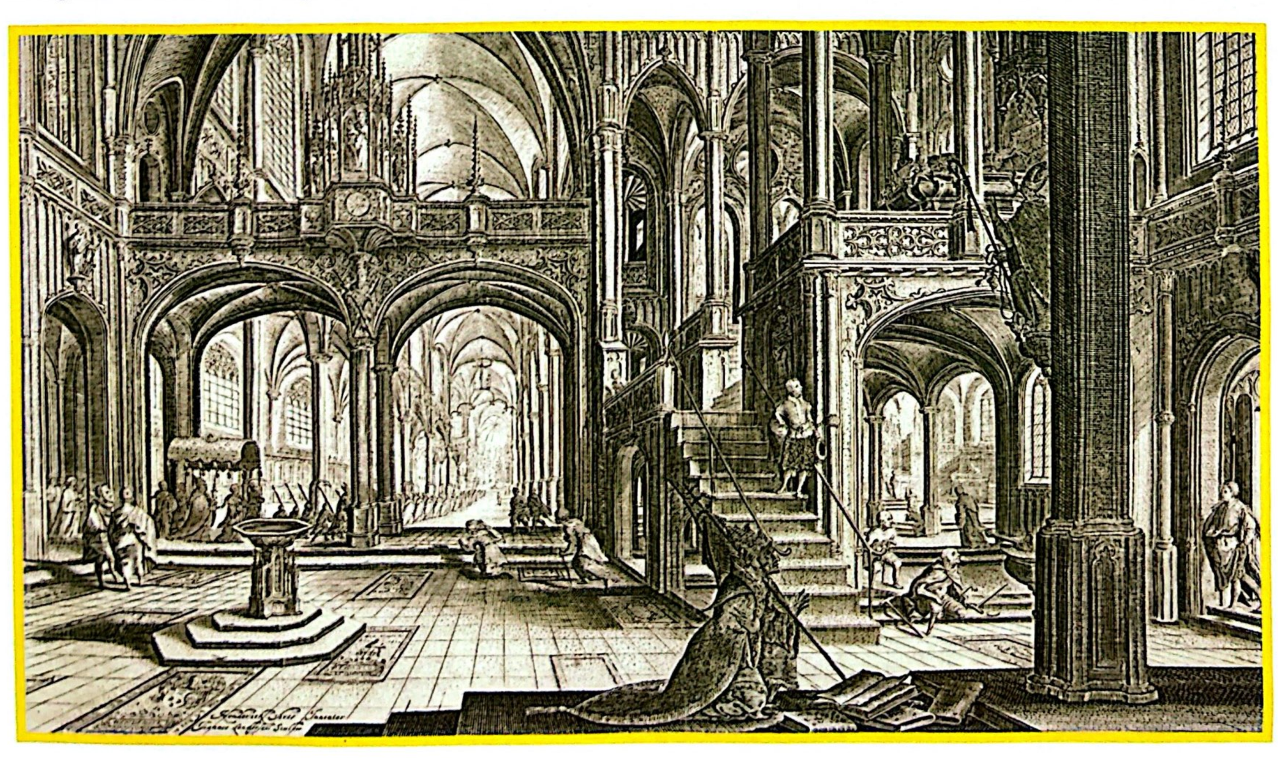
La obra de Palestrina se adecuaba en gran medida a lo que se esperaba de la polifonía en la época posterior al concilio de Trento, con su enfoque específico hacia la disonancia, la claridad de la declamación y el refinado control de la escritura polifónica. Con todo, Palestrina no rehuyó llevar los nuevos preceptos hasta sus límites: su *Misa Repleatur os meum* para cinco voces, publicada en 1570, muestra un control absoluto del virtuoso estilo «canónico» preferido por los compositores franco-flamencos, pero con un manejo tan diáfano del texto que incluso Cirillo lo habría aprobado.

En su *Cantar de los Cantares*, compuesto en 1584, aclamado ciclo de 29 motetes basados en el poema de Salomón del Antiguo Testamento, Palestrina fue incluso más osado. Aunque lo definía como una pieza sacra, adoptó descaradamente un estilo apasionado, aduciendo en su dedicatoria al papa Gregorio XIII que ello estaba en armonía con el tema.

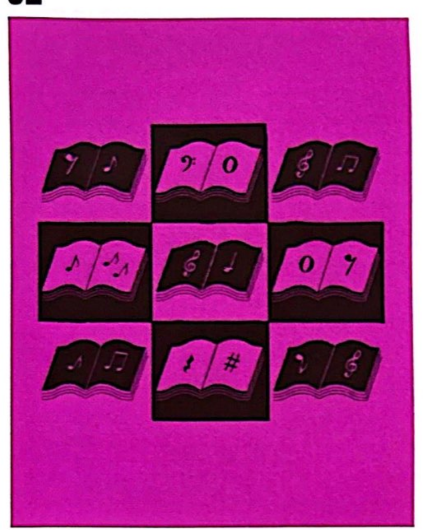
Otras partes de Europa

Palestrina fue una estrella rutilante dentro de la constelación de grandes polifonistas de la Contrarreforma. En España, el celo ortodoxo de Felipe II favoreció una potente escuela de composición polifónica en sus catedrales. Tomás Luis de Victoria, prolífico compositor de música sacra, es famoso por el intenso dramatismo de su obra. Había sido niño de coro y organista en Ávila antes de ir a Roma, donde pudo estudiar con Palestrina, y al regresar a España, pasó gran parte de su vida activa en el convento de las Descalzas Reales de Madrid.

Los estados alemanes estaban muy divididos en razón de su fidelidad religiosa. Los principados del sur aún seguían a Roma: por ejemplo, el duque Alberto V de Baviera, figura principal de la Contrarreforma alemana, empleó a muchos músicos, como el compositor flamenco Roland de Lassus (conocido como Orlando di Lasso), famoso desde niño por la belleza de su voz. Bajo el generoso mecenazgo ducal, Lassus dirigió la Hofkapelle combinando voces, violines, violas, laúd y diversos instrumentos de viento de madera y metal, e incluso un *rackett* (un instrumento de lengüeta recién inventado que producía un suave zumbido de bajo). Un conjunto tan amplio, de ambición casi orquestal, habría sido bastante inusual en la época. Aunque la Iglesia católica mirara con recelo dicha instrumentación, sus normas estaban obviamente abiertas a cierto grado de interpretación local. ■



Palestrina pasó cinco años como maestro de capilla en la basílica romana de San Juan de Letrán, representada en este grabado holandés del siglo XVII.



ESTA ES LA NATURALEZA DE LOS HIMNOS: NOS HACEN DESEAR REPETIRLOS

GREAT SERVICE (*c.* 1580/1590), WILLIAM BYRD

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música sacra protestante inglesa

ANTES
1558 John Sheppard compone su *Second Service*, un arreglo para cinco voces del servicio «completo» (en lugar del corto habitual que solo comprende arreglos del «Magnificat» y «Nunc dimittis»), precursor del *Great Service* para diez voces de Byrd.

***C.* 1570** William Mundy compone su misa vespertina *In medio chori* para un coro en nueve partes, a veces ampliado a once.

DESPUÉS
***C.* 1620** Thomas Weelkes publica *Evensong for seven voices (Vísperas para siete voces)*, de hasta diez partes.

***C.* 1630** El *Third* o *Great Service* para diez voces de Thomas Tomkins es la obra más grandiosa del género.

Aunque se cree que William Byrd fue católico durante gran parte de su vida, si no toda, compuso música para la Iglesia anglicana además de motetes y misas en latín para la católica. Vivió a lo largo de tres épocas de revisionismo religioso en Inglaterra. Desde 1534, bajo Enrique VIII y luego Eduardo VI, el país fue protestante, pero en 1553 accedió al trono María Tudor con su esposo Felipe II de España y reinstauró el catolicismo. Cuando murió María, en 1558, Isabel I devolvió Inglaterra al protestantismo. Sin embargo, Isabel fue tolerante con el catolicismo entre los pequeños nobles del país, siempre que fueran leales y lo practicaran con discreción. Sancionó el uso del latín para los servicios de la Capilla Real y permitió que los compositores

Las semillas del protestantismo en Inglaterra fueron sembradas por el artífice de la Reforma en Alemania, Martín Lutero, que aparece aquí tocando música con sus hijos.



Véase también: *Misa L'homme armé* 42 ▪ *Misa Pange lingua* 43 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Ein feste Burg ist unser Gott* 78–79



A un hombre que piensa en las cosas divinas [...] no sé cómo le llegan las más apropiadas ideas musicales si no es por su propia libre voluntad.
William Byrd



usaran tanto el latín como el inglés al escribir música litúrgica.

Byrd floreció bajo el patronazgo de Isabel. En 1565 era organista y maestro en la catedral de Lincoln, donde compuso su *Short Service (Servicio corto)*, arreglos para maitines, comunión y vísperas, equivalentes a la mayor parte de la música en inglés para la liturgia anglicana. Más tarde, cuando Byrd era *gentleman* (miembro del coro) de la Capilla Real, la reina le concedió a él y a su colega, el compositor Thomas Tallis, también católico, el monopolio para la impresión y la venta de partituras en Inglaterra.

Dios y la reina

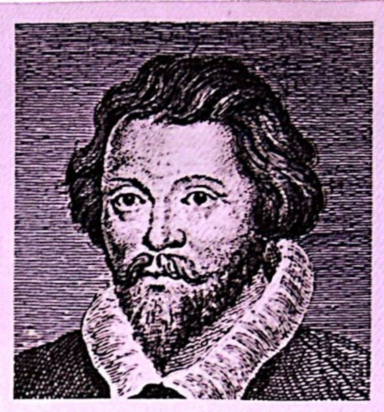
Sin embargo, las creencias religiosas de Byrd se convirtieron en un problema en 1577, cuando su esposa Julian fue acusada de faltar a un servicio por el obispo de Londres, John Aylmer, riguroso vigilante del Acta de Uniformidad de 1559, que aspiraba a unificar la Iglesia anglicana. A partir de entonces, Byrd no mantuvo en secreto su fe católica, y la acogida de la primera publicación de «canciones sacras» en latín *(Cantiones que ab argumento sacrae vocantur)* en 1575 fue poco entusiasta, tal vez a causa del cariz católico de alguno de los textos.

Con todo, la lealtad de Byrd a la reina y al país parece haber tenido prioridad sobre su adscripción religiosa. Cuando Isabel compuso la canción «Look, and bow down Thine ear, o Lord» («Mira, Señor, e inclina Tu oído») en agradecimiento por la victoria de la flota inglesa sobre la Armada Invencible española en 1588, se cree que eligió a Byrd para ponerle música. Aunque este *anthem* (himno) se ha perdido, pudo ser una clara demostración de su alta estima por Byrd.

Última obra anglicana

En 1580, Byrd publicó su *Great Service*, su última obra para el rito anglicano. Esta composición monumental para dos coros de cinco voces comprende siete secciones para una celebración de la misa anglicana en inglés. No se sabe si Byrd la escribió pensando en un coro o una ocasión en particular, pero la mera escala de la pieza y la exigencia técnica de su partitura la habrían puesto fuera del alcance de cualquier coro, excepto los más grandes. Hay quien lo ha considerado un adiós a sus colegas, o un acto final de contrición hacia una reina que había decidido pasar por alto el catolicismo del músico.

En 1605, un mensajero que llevaba una copia de la recién publicada *Gradualia* de Byrd (una colección de arreglos para tres a cinco voces de movimientos de la misa para el año litúrgico católico) fue detenido y encerrado en la cárcel de Newgate. Sin embargo, el compositor evitó la prisión y solo tuvo que enfrentarse a la presión de los tribunales y a multas cuantiosas. ■



William Byrd

Nacido en 1540 en Londres, en el seno de una gran familia de comerciantes, es probable que se formara musicalmente como uno de los diez niños del coro de la iglesia gótica predecesora de la catedral de San Pablo, antes de pasar a cantar en las ceremonias católicas en la Capilla Real bajo la reina María I. En 1572, durante el reinado de Isabel I, se convirtió en *gentleman* del coro de dicha capilla, puesto que conservó más de 20 años.

Aunque compuso mucha música profana, incluidas obras para virginal, Byrd es más conocido por sus composiciones sacras. En 1575 publicó un volumen de motetes en latín, o *cantiones sacrae* («canciones sacras»), junto con Thomas Tallis. Tras la muerte de este, continuó la serie con dos volúmenes de sus propias canciones sacras, en 1589 y 1591. Publicó su última obra, *Salmos, canciones y sonetos*, en 1611, doce años antes de su muerte en 1623.

Otras obras

1589 *Cantiones sacrae (libro I).*
1591 *Cantiones sacrae (libro II).*
1605 *Gradualia.*



AIRES Y MADRIGALES [...] SUSURRAN DELICADEZA

O CARE, THOU WILT DESPATCH ME (1600), THOMAS WEELKES

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Madrigales

ANTES
1571 Thomas Whythorne publica *Songes*, la primera colección de madrigales ingleses.

1594 Thomas Morley publica su *Primer libro de madrigales a cuatro voces*, primera colección que usa el término italiano para designar el estilo.

DESPUÉS
1612 Orlando Gibbons publica su *Primera serie de madrigales y motetes*, que incluye «The Silver Swan», un madrigal corto que hoy es uno de los más conocidos.

1620–1649 Declina la afición al madrigal inglés para dar paso a la canción con acompañamiento de laúd *(lute song)*, y el estilo desaparece con el establecimiento de la Mancomunidad de Inglaterra en 1649.

En 1544, época en que Inglaterra estaba ávida de modas continentales, el compositor y poeta Thomas Whythorne viajó por Europa y escribió sonetos que luego musicó en *Songs*, el primer libro de madrigales ingleses.

Entre los maestros del madrigal en Italia figuran Jacob Arcadelt y Philippe Verdelot, cuyas obras aparecieron en el primer libro de madrigales italianos, publicado en Roma en 1530. En 1588, Nicholas Yonge publicó *Musica transalpina*, una colección de madrigales italianos con textos en inglés, que despertó el apetito por las canciones autóctonas cantadas en varias partes.



Madrigal [...] música inspirada en canciones y sonetos [...] para los hombres de conocimientos, la más deliciosa.
Thomas Morley

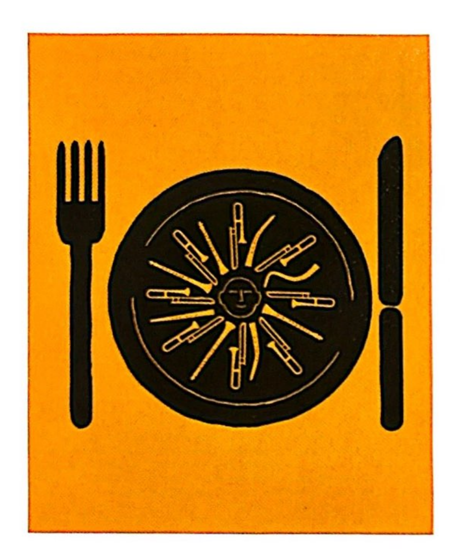



Pintar las palabras

Siguieron muchas otras colecciones inglesas, en ocasiones arregladas para voces y violas, con el fin de satisfacer el gusto de la creciente clase media por las veladas musicales caseras. En 1595, Thomas Morley introdujo el *ballett* (del italiano *balletto*), un madrigal rústico con un coro «fa-la-la» a modo de estribillo instrumental. Thomas Weelkes, entre otros, empezó a usar efectos musicales para ilustrar el texto, una técnica conocida como *word painting* (pintura textual), madrigalismo o figuralismo. En «O care, thou wilt despatch me» describe el trastorno mental del poeta deslizando semitonos (cromatismos) disonantes con el animado estribillo «fa-la-la».

En Italia, Carlo Gesualdo da Venosa usa cambios armónicos extremos y disonancias en sus madrigales, mientras que los *Madrigales guerreros y amorosos* (1638) de Monteverdi elevan la forma a alturas teatrales. ■

Véase también: *Juego de Robin y Marion* 32–35 ▪ *Musique de table* 106 ▪ *La bella molinera* 150–155



ESTA FIESTA [...] CAUTIVO Y DEJO ESTUPEFACTOS A TODOS ESOS EXTRANJEROS QUE NUNCA HABIAN OIDO NADA IGUAL

SONATA PIAN' E FORTE (1597), GIOVANNI GABRIELI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Bandas de viento renacentistas

ANTES
***C.* 1480** Un libro de coro elaborado como regalo de boda para Isabel de Este contiene parte del repertorio del conjunto de viento del duque de Ferrara, uno de los mejores de la época.

1582 Fiorentio Maschera publica la primera colección de *canzoni da sonare*, piezas instrumentales para violines, o cornetas y sacabuches.

DESPUÉS
1585–1598 El cornetista veneciano Giovanni Bassano publica su libro de *passaggi*, versiones virtuosamente ornamentadas de motetes y canciones populares.

1661 En Inglaterra, los Sacabuches y Cornetas de Su Majestad interpretan suites de Matthew Locke para la coronación de Carlos II.

La basílica de San Marcos de Venecia constituye un escenario espectacular para la exploración del timbre instrumental y el uso del espacio por los compositores. El flamenco Adrian Willaert fue el primero en explotar esta cualidad cuando fue nombrado maestro de capilla en 1527. Su estilo policoral, o de *cori spezzati* (coros divididos o separados), consistía en dividir el conjunto alrededor de las galerías, lo que daba mayor teatralidad a la interpretación. En la senda de Willaert, Andrea Gabrieli, nombrado organista de San Marcos en 1566, y su sobrino Giovanni contrataron grupos de *pifferi* (bandas de viento municipales) venecianos para reforzar un conjunto vocal o con fines puramente instrumentales.



Las flautas de pico solían usarse para acompañar canciones. Esta imagen del tratado de teoría musical de Sebastian Virdung *Musica getutscht* (1511) ilustra la digitación sobre el instrumento.

Impacto dramático

En el pasado, los trompetistas municipales apenas tocaban más que la queda y en bailes. A medida que las ciudades y los estados renacentistas competían por el poder, el papel de sus instrumentistas se hizo más importante. Se fomentó la ejecución musical de más alto nivel, en la que Venecia alcanzó preeminencia.

La *Sonata pian' e forte* (1597), de Giovanni Gabrieli, para seis trombones, corneta y viola de brazo (un violín temprano), fue la primera obra para metales específicos y con indicaciones dinámicas de fuerza y suavidad en la partitura, añadiendo así espectaculares contrastes. Entre las sombras trémulas de San Marcos, una sonata de tal intensidad podía acompañar la consagración de la hostia. ■

Véase también: *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Música acuática* 84–89 ▪ *Las cuatro estaciones* 92–97 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *Elías* 170–173



¡DESPIERTA, LAUD MIO!

LACHRIMAE (1604), JOHN DOWLAND

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música instrumental renacentista

ANTES
1507 Francesco Spinacino publica en Venecia *Intabulatura de lauto*, primera colección impresa para laúd solista.

1545 La contratación de «Mark Anthony Gayiardell y George Decombe, *viallines*» marca el debut del violín en Inglaterra.

DESPUÉS
1611 Giovanni Girolamo Kapsberger publica su *Libro primo d'intavolatura de lauto*, de música para tiorba, un laúd con el mástil alargado para alcanzar notas adicionales de bajo.

***C.* 1630** John Jenkins compone sus pavanas y sus *In nomine* para *consort* de viola en hasta seis partes, prolongando así el interés inglés por el conjunto de violas que llega hasta la época de Henry Purcell.

A partir de finales del siglo XIV los instrumentos musicales evolucionaron con rapidez a medida que los músicos refinaban sus habilidades y emulaban el estilo de la corte para atraer mecenas. El primer órgano con pedales y teclado cromático de doce notas está documentado en la ciudad alemana de Halberstadt en 1361. Hacia 1440, mientras trabajaba en la corte borgoñona, el organista holandés Arnaut van Zwolle dibujó el esquema del primer clavecín, o clave, cuyas teclas elevaban unas piezas verticales de madera llamadas martinetes, dotadas de plectros que pulsaban las cuerdas. Zwolle describió también el dulcemel (o dulcémele) en el que las cuerdas eran percutidas por «martillos» de metal, el primer uso registrado de una acción al estilo del piano.



¡A mi laúd no culpéis!, pues él ha de tocar esto o aquello según mi gusto […] y obligado está a emitir las notas que a mí me satisfacen.
Thomas Wyatt



El auge del laúd

Más allá de estas innovaciones, el laúd, más portátil, evolucionó hasta convertirse en el instrumento emblemático del Renacimiento. Pietrobono, un músico de la familia Este de Ferrara muy elogiado *c.* 1450–1470, interpretó virtuosas series melódicas (al estilo de los veloces solos de guitarra eléctrica) con un plectro de cálamo, mientras un acompañante llamado *tenorista* tocaba las partes lentas, más bajas, en otro laúd. La adición de trastes de tripa atados alrededor del mástil permitió mayor velocidad y precisión para la mano izquierda.

Un cambio estilístico más importante aún se produjo cuando el laudista abandonó el plectro. Al pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha, un solista podía tocar todas las voces de una pieza polifónica. A fines del siglo XV, el laúd había dejado de ser el simple acompañamiento de los ministriles para entrar en el corazón de la música y la composi-

Véase también: *Juego de Robin y Marion* 32–35 ▪ *Sonata pian' e forte*, de Gabrielli 55 ▪ *El burgués gentilhombre* 70–71 ▪ Sinfonía n.° 3, op. 11, de Stamitz 116–117



Un conjunto renacentista compuesto por laúd y otros instrumentos de cuerda aparece en *El oído* (1617–1618), un óleo alegórico fruto de la colaboración entre Brueghel el Viejo y Rubens.

ción cortesanas. Al principio, el laúd del siglo XVI tenía seis órdenes (una cuerda única para la nota más alta y cinco pares afinados al unísono o en octavas); luego se añadieron órdenes en el bajo, los diapasones, en afinación diatónica (por pasos de un tono).

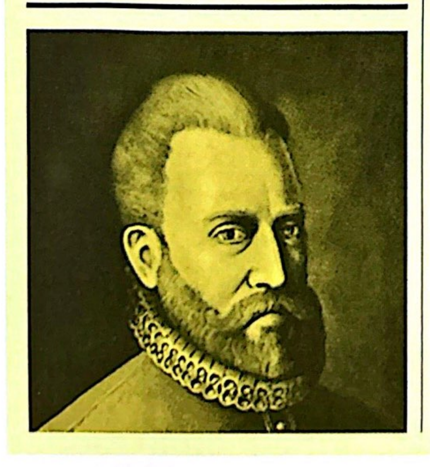
La conexión inglesa

A inicios del siglo XVII, John Dowland era uno de los varios compositores que escribían para laúd con nueve órdenes. Inglaterra destacó en el nuevo estilo de laúd, que además era muy apreciado entre los intérpretes aficionados, como Isabel I, que aparece tocando este instrumento en una miniatura pintada por Nicholas Hilliard.

Dowland compuso unas noventa piezas para laúd solista, pero también incorporó el instrumento a un conjunto más amplio, conocido en Inglaterra como *consort*. En su colección *Lachrimae* (1604) desarrolla su propia pavana (danza majestuosa con música de tempo lento o moderado) «Lachrimae» para crear siete melancólicas variaciones, arregladas para un conjunto de cuerda con laúd solista. Los *consorts* renacentistas solían estar compuestos por grupos del mismo instrumento, pero Dowland imaginó para sus pavanas *Lachrimae* seis violas o seis violines, incluido el violín bajo, antecesor del violonchelo.

Danzas como la pavana y la animada gallarda de compás ternario eran usadas por intérpretes de teclado y compositores para exhibir su habilidad en la improvisación, normalmente tocando *divisions* (variaciones) sobre la repetición de una sección. *My Ladye Nevells Booke* (1591), de William Byrd, contiene diez pares de pavanas-gallardas con variaciones para virginal, un instrumento similar al clavecín. ■

John Dowland



Dowland nació en 1563, no está claro si en Westminster (Londres) o en Dalkey (Irlanda), y sus primeros años permanecen en la oscuridad. Al final de su adolescencia estaba al servicio del embajador inglés en Francia, donde abrazó el catolicismo (más tarde afirmó que esto le impidió ser contratado como laudista en la corte inglesa en 1594). Pasó tres años recorriendo Europa hasta hallar un patrón capaz de apreciarlo en Cristián IV de Dinamarca, pero su relación se agrió y fue despedido en 1606. Aunque su hijo, el compositor y laudista Robert Dowland, lo describe en 1610 como un viejo canoso «cual cisne que canta cuando se acerca su fin», dos años después era nombrado laudista del rey Jacobo I de Inglaterra y Escocia. Desde entonces hasta su muerte, en 1626, al parecer apenas compuso.

Otras obras

1597 *Firste Booke of Songes. or Ayres (Primer libro de canciones o aires).*
1612 *El solaz del peregrino.*

BARRO

1600–1750

CO

Jacopo Peri compone *Eurídice*, la ópera más antigua conservada, en honor del rey Enrique IV de Francia con ocasión de su boda con María de Médicis.



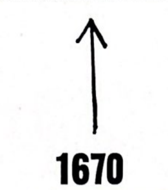
1600

1610



En sus *Vísperas*, **Claudio Monteverdi** incorpora polifonía y monodia, tendiendo un puente entre los estilos renacentista y barroco.

El burgués gentilhombre, de **Jean-Baptiste Lully**, satiriza el arribismo social y el esnobismo aristocrático de la Francia de Luis XIV.



1670

1689

La ópera *Dido y Eneas*, de **Henry Purcell**, relata la mítica relación amorosa de la reina de Cartago y el príncipe de Troya.

El preludio para órgano *Ein feste Burg ist unser Gott (Castillo fuerte es nuestro Dios)*, de **Dietrich Buxtehude**, ejerce una gran influencia en el género coral.

c. 1690

1714



La publicación de los doce *Concerti grossi*, op. 6, de **Arcangelo Corelli**, consagra el *concerto grosso* como estilo de composición.

Händel estrena su suite de piezas cortas *Música acuática* en una barcaza sobre el Támesis para su anfitrión, Jorge I.



1717

El periodo barroco musical arrancó de manera espectacular, con la representación en 1598 de la primera ópera de la historia, *Dafne*, de Jacopo Peri, en Florencia. Esta ópera ilustra el drástico paso del estilo polifónico a otro más expresivo, un cambio explotado con un efecto grandioso por Monteverdi en sus *Vísperas*, donde contrasta secciones del viejo y el nuevo estilo.

Desarrollos clave

Uno de los rasgos principales del Barroco temprano, y que debió resultar sorprendente en la época, fue el rechazo de la polifonía en favor de una sola línea melódica con acompañamiento simple. Esta «monodia», como se le llamó, intentaba reproducir el estilo del teatro clásico griego. El acompañamiento tenía especial importancia: en las secciones recitativas de la ópera antigua –las exposiciones de la trama, de composición libre, que conectaban las arias– la voz era acompañada por un solo instrumento bajo, como el violonchelo, y uno capaz de tocar acordes, como el clavecín. Dicho acompañamiento, conocido como bajo continuo, o simplemente continuo, se convirtió en la característica clave de la música del Barroco temprano.

La importancia del continuo radicaba en que proporcionaba una base armónica para la melodía. Mientras que la música renacentista se había caracterizado por la polifonía, el nuevo estilo venía definido por la armonía. En lugar de entrelazar melodías basadas en las antiguas escalas o modos griegos, los compositores del Barroco temprano construían su música sobre los acordes mayor y menor. Variando la fuerza y el tempo, trasladando la música entre notas e instrumentos, y en ocasiones añadiendo ornamentos como el trino, se obtenían efectos dramáticos y contrastantes.

El revolucionario nuevo estilo y la idea de una obra teatral con música fueron acogidos con mucho entusiasmo, especialmente entre la aristocracia de Italia y Francia, donde se contrataron grupos de músicos y compositores para que proporcionaran entretenimiento en las cortes. Además de óperas, estos interpretaban música instrumental, y en la corte real de Versalles, Jean-Baptiste Lully reunió una orquesta para la música incidental y los bailes de las últimas comedias de autores como Molière. Este tipo de entretenimiento ligero también hizo fortuna en

1717–1723



François Couperin, miembro destacado de una célebre familia de músicos, publica cuatro libros de órdenes (suites) de piezas para clavecín.

1725



Se publica entre elogios de la crítica *Las cuatro estaciones*, de **Antonio Vivaldi**, con notas de acompañamiento.

1727



En el oratorio sacro *Pasión según san Mateo*, **J.S. Bach** adapta musicalmente los capítulos 26 y 27 del Evangelio de san Mateo.

1733



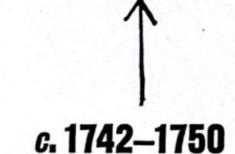
Georg Philipp Telemann aborda una gran variedad de géneros en su célebre *Musique de table (Música de mesa).*

1733



El éxito de *Hipólito y Aricia*, de **Jean-Philippe Rameau**, desafía el dominio de la ópera italiana.

***c.* 1742–1750**



En la década final de su vida, **J.S. Bach** escribe *El arte de la fuga*, compuesto por catorce fugas y cuatro cánones.

otras partes e influyó en el desarrollo del espectáculo musical conocido como *masque* (mascarada) en Inglaterra.

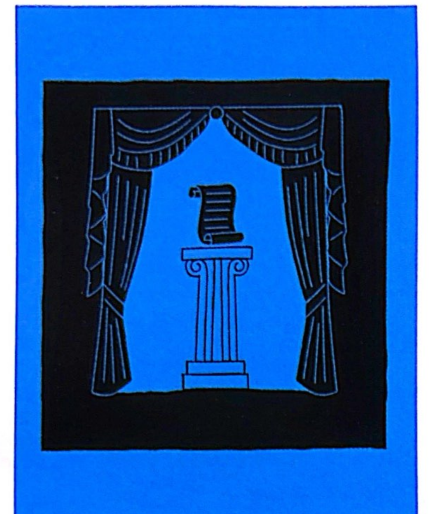
A raíz de la Reforma, la ópera había sido desaprobada por los protestantes, y en los países germánicos la actividad musical se restringía en gran medida a las iglesias. Sin embargo, fue surgiendo poco a poco un estilo barroco alemán, muy distinto del italiano o el francés, a partir del coral, el himno de la Iglesia luterana, aunando el tratamiento armónico de la nueva música vocal con elementos de la vieja polifonía italiana.

Este estilo híbrido, más adecuado al temperamento de los europeos septentrionales, no tardó en ser aceptado en la música litúrgica protestante e inspiró el desarrollo del preludio coral instrumental, un arreglo en ocasiones florido de una melodía coral, normalmente para órgano.

Barroco medio y tardío

Con el paso del tiempo, muchos elementos del Barroco temprano desaparecieron. En torno al año 1700 empezó la época denominada Barroco medio. El que había sido un pequeño grupo de acompañamiento para los cantantes de ópera había asumido vida propia como una orquesta de instrumentos de cuerda, viento-madera y metal que interpretaba una nueva forma musical: el *concerto grosso* dado a conocer por Arcangelo Corelli y Antonio Vivaldi. Aunque continuaba actuando como eje armónico de la orquesta, el continuo también se había convertido en un conjunto de cámara independiente que tocaba una forma musical conocida como «sonata en trío». La propia ópera había sido absorbida para reaparecer bajo la forma de obras corales sin escenificación, como, por ejemplo, la cantata profana y el oratorio sacro.

El Barroco tardío estuvo dominado por tres compositores alemanes, uno de ellos nacido en 1681, y los otros dos en 1685. El primero, Philipp Telemann, con frecuencia ensombrecido por sus contemporáneos, fue de lejos el más prolífico. El segundo, Georg Friedrich Händel, alcanzó renombre en Inglaterra con sus oratorios y su música orquestal. El tercero, considerado por los músicos el más preclaro de los tres, fue Johann Sebastian Bach, que trabajó toda su vida para las cortes y la Iglesia, y cuya música sacra y profana representa la cumbre del Barroco. ■



UNA DE LAS DIVERSIONES MAS MAGNIFICAS Y COSTOSAS

EURÍDICE (1600), JACOPO PERI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Primeras óperas

ANTES
***C.* 700 A.C.** El teatro clásico griego incorpora música. La mitología griega identifica a Orfeo como «padre de los cantos».

1598 Peri colabora con Jacopo Corsi en *Dafne*, la primera ópera, con libreto de Ottavio Rinuccini, representada en el palacio de Jacopo Corsi de Florencia.

DESPUÉS
1607 Se representa en Mantua *Orfeo*, la primera ópera de Monteverdi.

1637 Se inaugura el primer teatro de ópera público –San Cassiano de Venecia– con *Andrómeda*, de Francesco Manelli (hoy perdida).

1640 Monteverdi compone *Il ritorno d' Ulisse in patria (El regreso de Ulises a la patria)*, su primera ópera para un teatro público de Venecia.



Orfeo y Eurídice ascienden desde el Inframundo en una pintura de Edward Poynter (1862). El mito griego era un tema especialmente apto para la ópera, ya que Orfeo era músico.

En la década de 1590, la ciudad de Florencia reunía las condiciones idóneas para el nacimiento de la ópera. Para las celebraciones de las grandes familias, como bodas y bautizos, se encargaban *intermedi* (intermedios), espectáculos musicales a gran escala que solían presentarse a modo de entreactos de una obra teatral. Estas secciones musicales –canciones (o «arias»), danzas y coros– estaban a su vez intercaladas con diálogos. Este fue el origen del estilo recitativo *(recitare cantando)*, que definió la ópera.

Las sociedades intelectuales de Florencia, y sobre todo la llamada Camerata Florentina, que se reunía en la casa del mecenas, dramaturgo y compositor Giovanni de' Bardi, habían debatido sobre la naturaleza

Véase también: *El burgués gentilhombre* 70–71 ▪ *Dido y Eneas* 72–77 ▪ *Orfeo y Eurídice* 118–119 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148

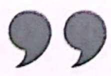
del teatro griego y concluido que este se interpretaba cantando. Peri escribió *Dafne* (1598) junto con el compositor Jacopo Corsi y el poeta Ottavio Rinuccini para intentar resucitar este estilo interpretativo.

Elementos de la ópera

En la actualidad solo existen fragmentos de *Dafne*, pero la segunda obra de Peri, *Eurídice*, se conserva intacta. Su libreto relata el mito griego de Orfeo, que bajó al Inframundo para recuperar a su esposa Eurídice, que había muerto por una mordedura de serpiente. *Eurídice* presenta la combinación estándar del intermedio de canciones alternadas con coros y pasajes instrumentales, pero estos se enlazan mediante recitativos. En el prefacio de su obra, Peri expuso su teoría del estilo recitativo, según el cual el intérprete debía «imitar con el canto al que habla», la base del nuevo género. Además, listó algunos de los instrumentos tocados en la representación original, como clavecín, *chitarrone* (laúd bajo), violín, lira y laúd, aunque también pudieron usarse otros. La obra también contenía secciones compuestas por el rival de Peri en la corte, Giulio Caccini, que había formado a algunos de los cantantes. Caccini incluso hizo sus propios arreglos musicales del libreto y los imprimió antes que Peri el suyo. La publicación de estas partituras aseguró la supervivencia de la ópera.



Crea un mundo coherente, sumamente cargado con una atmósfera distintiva. Es sencillo sin ser insulso y solemne sin resultar ominoso.
Stephen Oliver





Cantando sus obras compuestas con sumo arte [...] conmovía e inclinaba al llanto al corazón más duro.
Severo Bonini




Tras los pasos de Peri

La innovadora forma de *Eurídice* fue emulada en Florencia e imitada en todas partes. En Mantua, Claudio Monteverdi, maestro de música de la corte ducal de la ciudad, compuso en 1607 *Orfeo*, una *favola in musica* considerada la primera obra maestra operística, y posteriormente tres obras más para los teatros de ópera venecianos: *El regreso de Ulises a la patria*, *La coronación de Popea* y otra hoy perdida, que consolidaron el nuevo estilo. Al poco, los seguidores de Monteverdi, como Francesco Cavalli y Antonio Cesti, ya creaban óperas en Italia y otros países, manteniendo los elementos básicos de su estructura unidos mediante recitativos y arias. ■



Jacopo Peri

Nacido en 1561 en el seno de una familia noble, Peri creció en Florencia. Siendo adolescente ya tocaba el órgano y cantaba en iglesias y conventos de la ciudad antes de iniciar una relación de toda una vida con la corte de los Médicis como cantor, acompañante y compositor. En 1598 compuso *Dafne*, y dos años después *Eurídice* para los esponsales de María de Médicis con Enrique IV de Francia. También compuso para la musicalmente distinguida corte de Mantua.

Peri colaboró a menudo con otros compositores, como los hermanos Giovanni Battista y Marco da Gagliano. Aunque solo un puñado de sus obras ha sobrevivido para dar testimonio de su talento, en ellas estableció el modelo para los compositores de ópera posteriores. Falleció en Florencia en 1633. Su lápida en la iglesia florentina de Santa Maria Novella lo describe como el inventor de la ópera.

Otras obras

1598 *Dafne*.
1609 *Le varie musiche*.

LA MUSICA DEBE CONMOVER AL HOMBRE EN SUS ENTRAÑAS

VÍSPERAS (1610), CLAUDIO MONTEVERDI



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nacimiento del Barroco

ANTES
1587 Andrea Gabrieli publica *Concerti*, una colección de música sacra ceremonial para voces e instrumentos, en la que introduce el estilo policoral veneciano de los *cori spezzati* (coros divididos).

1602 Lodovico Viadana publica *Concerti ecclesiastici* para una a cuatro voces, la primera composición con bajo continuo, un acompañamiento instrumental acórdico.

Diciembre de 1602 Giulio Caccini estrena *Eurídice*, con el mismo libreto que la obra homónima de Jacopo Peri, en la que introduce el estilo recitativo (entre el discurso hablado y el canto), inspirado en el antiguo teatro griego.

1607 Monteverdi compone su innovadora primera ópera, *Orfeo*, basada en el mito griego de Orfeo.

DESPUÉS
1619 Heinrich Schütz, discípulo de Giovanni Gabrieli, publica *Salmos de David*, una colección de arreglos de salmos. En 1629 publicará el primero de sus tres volúmenes de *Sinfonías sacras*, en las que da la misma importancia a las voces y los instrumentos.

Vespro della beata Vergine (*Vísperas de la beata Virgen*, 1610), de Monteverdi, es una de las colecciones de piezas sacras para voces e instrumentos más influyentes del siglo XVII. Nunca antes se había escrito una obra coral tan extensa y no iba a aparecer otra tan innovadora hasta las Pasiones de Bach y los oratorios de Händel, en el siglo XVIII.

Salto coral

Escrita para las vísperas, el primer oficio vespertino de la Iglesia católica, y en concreto para las vísperas en honor de la Virgen, la obra de Monteverdi marcó la transición del viejo estilo polifónico del Renacimiento conocido como *prima pratica*, en el que todas las voces eran iguales, al más libre estilo barroco, o *seconda pratica*, que ponía el énfasis en la voz solista. En este último las armonías se volvían más arriesgadas, con un mayor uso de la monodia, en la que una melodía era sostenida por un «bajo continuo» o línea de bajo instrumental, ejecutado con órgano, clavecín o laúd. Las líneas de bajo también se hicieron más melódicas. Los adornos, que hasta entonces habían sido improvisados por el intérprete, eran más elaborados y a menudo completamente anotados por el compositor.

Estas novedades condujeron a las características definitorias del Barroco musical, en el que la irregularidad y la expresión extrema perturban a veces el suave flujo de la música, reclamando así la atención del oyente. Los contrastes de melodía, textura, timbre, tempo y ritmo abundan en la música barroca. Además, los instrumentos asumieron un papel más relevante, y su música se volvió más idiosincrásica, reflejo de una técnica más depurada y de una mejor construcción, que los hacía más fiables.



Catedral de Cremona, donde se cree que el joven Monteverdi estudió composición con el maestro de capilla Marco Antonio Ingegneri.

Véase también: Canto llano 22–23 ▪ *Magnus liber organi* 28–31 ▪ *Misa de Nuestra Señora* 36–37 ▪ *Misa Pange lingua* 43 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51



El fin de toda buena música es afectar al alma.
Claudio Monteverdi



El nuevo estilo fue adoptado en la mayoría de las formas musicales. El mayor uso del bajo cifrado (con números y figuras que indican las armonías para el intérprete del continuo) lo hacía apropiado para la ópera y el oratorio. En la música vocal, la melodía proyectaba los pensamientos, emociones, acciones y reacciones de un personaje en una ópera, o incluso en una canción acompañada.

El nuevo énfasis en el carácter condujo al desarrollo de la sonata acompañada (incluida la sonata en trío, con dos violines y un violonchelo), el recitativo y el aria solistas, y el concierto (de hecho, cualquier forma musical que destacara a un intérprete en particular dentro de un grupo). Esta novedad estilística realzaba el contraste, permitiendo una expresión emocional más amplia en la música vocal y una mayor variación rítmica en la enunciación y la proyección del texto. Ello indujo a los compositores a explorar cada vez más el virtuosismo instrumental.

Música sacra

Aunque el viejo estilo polifónico siguió vigente en la música litúrgica europea durante la primera mitad del siglo XVII, surgió en Venecia un nuevo estilo, llamado *concertato*, que contrastaba múltiples coros e instrumentistas. La nueva tendencia se extendió a Alemania, y en Inglaterra se reflejó en el *verse anthem* (himno en verso), en el que se alternaban los «versos» para voz solista con los pasajes corales.

Unas vísperas virtuosas

Las *Vísperas* de Monteverdi fueron una de las primeras obras de música sacra que explotaron las ricas posibilidades de la *seconda pratica*, pero el compositor no olvidó las ventajas de la *prima pratica* y arregló los textos estrictamente litúrgicos en el canto llano tradicional. La secuencia musical habitual del oficio de vísperas se componía de ocho movimientos, empezando con un «versículo» introductorio que comenzaba con las palabras *Deus in adjutorium meum intende* (Dios mío, acude en mi ayuda). La edición original de 1610 de las *Vísperas* contiene trece movimientos y comprende una versión del Magnificat para seis voces y órgano. Además de la propia música para las vísperas incluye un arreglo para misa *a cappella* («al estilo de la capilla», sin acompañamiento), la *Misa In illo tempore*, que se basa en un motete del mismo título del compositor renacentista Nicolas Gombert (la misa y las vísperas eran las dos celebraciones de la liturgia católica más elaboradas en Italia en el tránsito de los siglos XVI al XVII).

Dentro de los trece movimientos de las *Vísperas*, Monteverdi incluyó cinco salmos en honor de la Virgen, además del «Ave maris stella» (Salve, estrella del mar), un himno a María del siglo VIII que precede al «Magnificat» en el orden oficial de las »



Claudio Monteverdi

Nacido en Cremona en 1567, Monteverdi empezó a componer siendo adolescente y escribió una colección de motetes a tres voces y un libro de madrigales. Estos logros le permitieron dejar Cremona para incorporarse como violista a la corte del duque Vincenzo Gonzaga en Mantua, donde recibió la influencia del *maestro di cappella* Giaches de Wert y empezó a escribir óperas. En 1607 se representó en Mantua su primera ópera, *Orfeo*, seguida en 1608 por *Ariadna*.

Tras la muerte del duque Vincenzo en 1612, Monteverdi viajó a Roma, donde presentó sus *Vísperas* al papa Paulo V. Al año siguiente fue nombrado maestro de capilla de San Marcos de Venecia. Su última ópera, *La coronación de Popea*, se estrenó en 1642, un año antes de su muerte.

Otras obras

1605 *Quinto libro de madrigales.*
1607 *Orfeo.*
1640–1641 *Selva moral y espiritual.*
1642 *La coronación de Popea.*

oraciones diarias) y el propio «Magnificat». Como base para las siete secciones utilizó canto llano (una sola línea de canto sin acompañamiento, actualmente vinculado a los monjes y monasterios), cuyo retorno reiterado proporciona un hilo compositivo que conecta los muy distintos estilos renacentista y barroco temprano. Además, con ello Monteverdi se aseguraba de que su obra no fuera rechazada por la Iglesia.

Conciertos sacros

Además de los cinco arreglos de salmos, el «Ave maris stella» y el «Magnificat», Monteverdi musicó cuatro antífonas (frases cortas cantadas o recitadas antes o después de un salmo o un canto). Las dos primeras, no litúrgicas, procedían del Cantar de los Cantares del Antiguo Testamento: «Nigra sum, sed formosa» (Morena soy, pero hermosa) y «Pulchra es» (Cuán bella eres), cantadas por dos sopranos y cuyos versos se entrelazaban como en un dueto amoroso.

En la tercera antífona, «Duo seraphim», dos ángeles se llaman a través del cielo, y en la quinta, «Audi coelum» (Escucha, oh cielo), un segundo tenor se hace eco de los finales de las palabras cantadas por el primero, creando un efecto sobrenatural: por ejemplo, *gaudio* (alegría) es repetida como *audio* (escucho). Recursos como la repetición de frases para añadir énfasis podían aparecer en una ópera.



Monteverdi dedicó y presentó sus *Vísperas* al papa Paulo V, miembro de la poderosa familia Borghese, posiblemente con la esperanza de recibir encargos.

Los arreglos de las *Vísperas* se completan con la «Sonata sopra Sancta Maria» (Sonata sobre [el canto llano] «Santa María, ruega por nosotros»). Monteverdi llamó al conjunto de las cuatro antífonas y la sonata «conciertos sacros». Los términos «sonata» y «concierto» proceden del siglo XVII, cuando tenían significados ligeramente distintos a los actuales. Hasta mediados del siglo se denominaba indistintamente «sonata» o *«canzona»* una composición instrumental en la que se empleaba la repetición, mientras que «concierto» *(concerto)* significaba simplemente una pieza para conjunto de voces e instrumentos.

Las intenciones de Monteverdi

No se sabe si Monteverdi esperaba oír sus *Vísperas* cantadas completas. No hay noticias de que la obra publicada en 1610 fuera realmente interpretada en vida del músico, y se ignora si los movimientos de las vísperas fueron ejecutados juntos. Algunos estudiosos han sugerido que se trata simplemente de una colección de piezas litúrgicas en honor de la Virgen que se publicaron juntas por conveniencia. Es posible que Monteverdi pensara publicar las *Vísperas* y la *Misa* como dos obras completas en sí mismas y también como un compendio de música sacra del que extraer movimientos para distintas ocasiones, cuando hubiera cantantes e instrumentistas expertos disponibles,



Concierto en familia (*c.* 1752), del pintor veneciano Pietro Longhi, que se especializó en escenas domésticas de su tiempo.

La música en Venecia

Pocas ciudades europeas poseen una tradición musical más larga o gloriosa que Venecia. En la época barroca, la ciudad fue un foco de las artes y un poderoso núcleo comercial, con una gran tradición de ceremonias eclesiásticas y civiles que exigían música. La fama de compositores venecianos como Monteverdi y Vivaldi rivalizó con la de los pintores de la ciudad: Bellini, Tiziano, el Veronés, Tiépolo y Tintoretto. La ópera gozó de un seguimiento masivo inicial en la ciudad, donde en 1637 se abrió el primer teatro de ópera del mundo, el Teatro San Cassiano.

En el siglo XIX, Rossini cosechó algunos de sus mayores triunfos en Venecia, mientras que Wagner, visitante habitual y que falleció en la ciudad, compuso allí *Tristán e Isolda*, y Verdi estrenó *Rigoletto* (1851) y *La traviata* (1853) en La Fenice, el principal teatro de ópera desde 1792. Ya en el siglo XX también se estrenaron allí *The Rake's Progress*, de Stravinski (1951), y *The Turn of the Screw* (1953), de Benjamin Britten.



Prefiero una alabanza moderada por el nuevo estilo a una gran alabanza por el común.
Claudio Monteverdi



como era el caso de cortes como la de Mantua, San Pedro de Roma o San Marcos de Venecia. Se requiere un mínimo de diez voces para interpretar las *Vísperas*, y las partes vocales e instrumentales exigen una enorme destreza. En las secciones más «corales», como «Laudate pueri, dixit Dominus» o el movimiento de cierre del «Magnificat», algunas interpretaciones contrastan grandes coros con grupos más pequeños, según la técnica de los *cori spezzati*, para crear un efecto estéreo. Los instrumentos solo se especifican en algunas secciones de la obra: la fanfarria de apertura, tomada de la ópera *Orfeo* (1607) del propio Monteverdi, la sonata y algunas secciones del «Magnificat».

Voces e instrumentos

Los contemporáneos de Monteverdi criticaron en ocasiones su paso de la técnica tradicional de la *prima pratica* a la más operística *seconda pratica* de sus conciertos sacros y madrigales. Este tipo de escritura parecería demasiado ostentoso para la música litúrgica.

El escritor y compositor Giovanni Artusi atacó el estilo barroco citando madrigales de Monteverdi para apoyar sus argumentos. Encontraba inaceptables el empleo de la disonancia, los cambios de clave heterodoxos y las cadencias irregulares. Sin embargo, para Monteverdi las dos técnicas no eran radicalmente diferentes: ambas eran medios para poner música a un texto con expresividad manteniéndose fiel a él. ■

Página de manuscrito con la notación a mano de Monteverdi para *La coronación de Popea* de 1642, su última obra antes de su muerte en 1643.

Del Renacimiento al Barroco

Las *Vísperas*, de Monteverdi, se alzan sobre una estructura tradicional de **canto llano gregoriano**.



La adición de **música virtuosista** para cantantes solistas crea un efecto más rotundo y expresivo.



Esta expresión más libre se complementa con **floreos improvisatorios** y recursos espectaculares.



Un mayor **énfasis en la armonía** conduce a una técnica compositiva más libre.



El efecto final es un **sonido público grandioso**…



… que se alza sobre estructuras tradicionales para crear un nuevo estilo coral.



LULLY MERECE POR BUENAS RAZONES EL TITULO DE PRINCIPE DE LOS MUSICOS FRANCESES

EL BURGUÉS GENTILHOMBRE (1670), JEAN-BAPTISTE LULLY

EN CONTEXTO

ENFOQUE
El Barroco francés

ANTES
1626 Fundación de Los Veinticuatro Violines del Rey, la orquesta real, en la que Lully tocará más adelante.

1647 Estreno de *Orfeo*, de Luigi Rossi, primera ópera encargada por la corte real francesa.

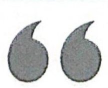
DESPUÉS
1691 Henry Purcell compone su ópera *Rey Arturo*, con efectos de trémolo en los violines, supuestamente influido por la ópera *Isis* de Lully.

1693 La ópera *Medea* de Marc-Antoine Charpentier está en deuda con el estilo de Lully.

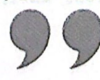
1733 *Hipólito y Aricia* de Jean-Philippe Rameau es la primera ópera francesa que se aparta del estilo de Lully y la primera pieza de música calificada de «barroca».

La *comédie-ballet* de 1670 *El burgués gentilhombre*, obra del compositor Jean-Baptiste Lully y el dramaturgo y actor Molière, representa el punto álgido de este género específicamente francés. Fue la culminación de una serie de comedias-ballet creadas por ambos, que eran conocidos como «los dos Baptistes» (el nombre real de Molière era Jean-Baptiste Poquelin). El género de la comedia-ballet mezclaba teatro con música y danza, pues el ballet era muy apreciado en la corte del rey Luis XIV.

La historia del «burgués gentilhombre», el ridículo Monsieur Jourdain con sus delirios de grandeza, se narra a través de diálogos en prosa escritos por Molière entremezclados con interludios orquestales y danzas de Lully. Los coros y las arias solistas eran obra de ambos.



No creo que haya bajo el cielo una música más dulce que la de Lully.
Madame de Sévigné
Escritora epistolar francesa
(1626–1696)



Habilidad dramática

Lully era un músico experto, además de bailarín y actor, y ello es evidente en sus composiciones. En lugar de limitarse a acompañar a los cantantes, la orquesta de Lully realza el dramatismo de sus obras, apostillando las acciones de los personajes y creando sensación de lugar y situación. Su anterior *Ballet de las musas* (1666) anticipaba el ascenso del *concerto* al enfrentar pasajes instrumentales solistas con respuestas orquestales alternadas.

Los ejemplos de virtuosismo y complejidad abundan en *El burgués gentilhombre*, en particular en los veloces intercambios de palabras entre personajes, las vertiginosas ornamentaciones de violín y flauta de las tonadas españolas y los imponentes floreos de la obertura. A lo largo de cinco actos, Lully utiliza todas las herramientas a su disposición, desde formas de danza popular como gigas y minués, hasta canciones de taberna e incluso una grandiosa marcha «turca» con animada percusión. Aunque no fue el

Véase también: *Juego de Robin y Marion* 32–35 ▪ *Eurídice* 62–63 ▪ *Hipólito y Aricia* 107 ▪ *Orfeo y Eurídice* 118–119 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *El cazador furtivo* 149 ▪ *La traviata* 174–175 ▪ *Tosca* 194–197

Violinista consumado, Lully interpretaba sus propias obras. Se cree que es el que sostiene el violín (izda.) en esta pintura de François Puget (1688).

innovador del orientalismo musical, Lully es ampliamente reconocido como el difusor de su influencia en el siglo XVIII. Su adopción de una *ouverture* (obertura) introductoria –una presentación orquestal con estilo de marcha, habitual para la exhibición de la pompa real– se convirtió en una característica estándar de casi todas las óperas posteriores.

El director entra en escena

El incremento de la instrumentación de Lully, con cuerdas en cinco partes, viento-madera y percusión, hizo que *El burgués gentilhombre* fuera una de las primeras piezas musicales en requerir un director para coordinar la sincronización de cantantes y orquesta. De hecho, existe un grabado de una ópera posterior de Lully, *Alcestes* (1674), que muestra a un hombre «marcando el tiempo» en el suelo con un bastón. Por desgracia para Lully, fue este vigoroso método de dirección musical lo que precipitó su muerte prematura. Falleció en marzo de 1687 de gangrena, a consecuencia de una herida que se produjo al golpearse un pie con el bastón mientras dirigía su propio *Te Deum*. ■



Jean-Baptiste Lully

Nacido en 1632, en el seno de una familia de molineros florentinos, Giovanni Battista Lulli inició su ascenso en la sociedad francesa como sirviente en la corte real a la edad de 14 años. Atrajo la atención de Luis XIV, con quien después bailó en espectáculos cortesanos, y en 1661 estaba al cargo de la música de la corte, momento en el cual afrancesó su nombre. El monopolio de Lully sobre la ópera francesa le permitió producir múltiples obras de creación propia. Hasta su temprana muerte en 1687, su prolífica obra incluyó también música de cámara y sacra.

Otras obras

1663 *Miserere mei Deus.*
1674 *Alcestes.*
1677 *Te Deum.*
1686 *Armida.*

POSEIA UN GENIO PECULIAR PARA EXPRESAR LA ENERGIA DE LAS PALABRAS INGLESAS

DIDO Y ENEAS (*c.* 1683–1689), HENRY PURCELL



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ópera barroca inglesa

ANTES
1617 Nicholas Lanier musicaliza en el estilo recitativo italiano la mascarada *Lovers made men*, de Ben Jonson.

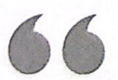
1656 *El sitio de Rodas* se considera la primera ópera inglesa, pero se llamó «música recitativa» para burlar la prohibición puritana del teatro.

***C.* 1683** Se estrena en la corte de Carlos II *Venus y Adonis*, de John Blow.

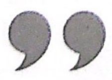
1685 *Albión y Albanio*, con libreto de John Dryden y música de Louis Grabu, es la primera ópera larga inglesa que se conserva íntegra.

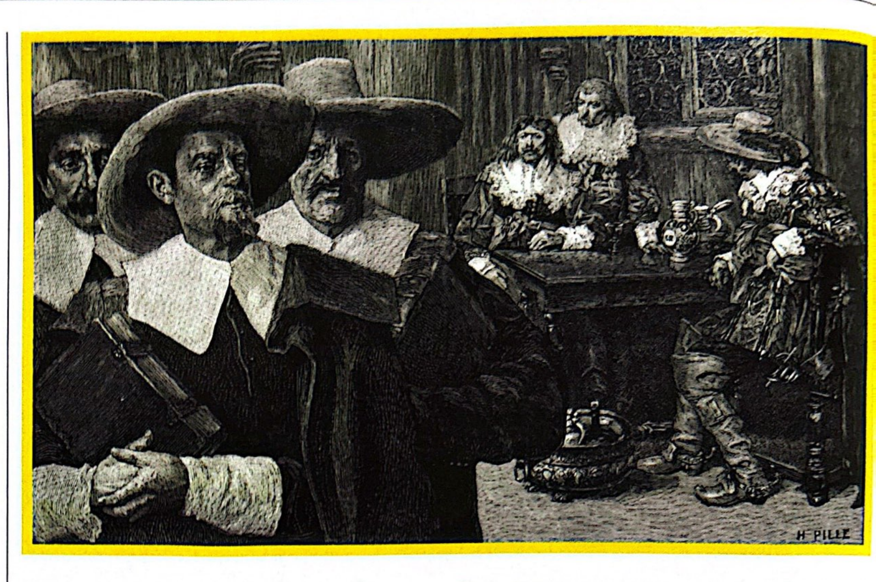
DESPUÉS
1705 *Gli amori d'Ergasto*, de Jakob Greber, es la primera ópera italiana representada en Londres.

1711 Händel estrena la ópera italiana *Rinaldo*, su primera obra para la escena londinense.



Dido y Eneas es una de las expresiones de genio más originales de toda la ópera.
Gustav Holst





Los puritanos muestran su desprecio por los *cavaliers* ostentosamente vestidos en una taberna del siglo XVII. Cromwell cerró tabernas y teatros, a los que llamaba bastiones de «júbilo lascivo».

La grandeza de *Dido y Eneas*, de Henry Purcell (1659–1695), reside en la perfección de su caracterización y su hondura musical. Aunque concebida a una escala en miniatura, es la ópera temprana inglesa más notable y una obra maestra del Barroco musical.

A finales del siglo XVII, cuando se compuso *Dido y Eneas*, la ópera aún daba sus primeros pasos en Inglaterra. Había nacido en Florencia en la década de 1590 a partir de una forma de espectáculo privado organizado por cenáculos de artistas y músicos llamados «academias» (pp. 62–63) y se había extendido por Italia con representaciones en algunas de las muchas cortes menores. Solo en 1637, cuando se abrió en Venecia el Teatro San Cassiano, la ópera estuvo al alcance de un público más amplio. Por esta época el nuevo género había llegado a Alemania, y en la década siguiente llegó a Francia. En ambos países echó raíces con rapidez.

En Inglaterra, la ópera avanzó más despacio, en parte a causa del prejuicio contra el teatro cantado en un país donde el drama hablado era dominante. Además, debido al exilio del futuro rey Carlos II tras la derrota de los *cavaliers* (realistas) en las guerras civiles inglesas (1642–1651) y al Protectorado bajo el puritano Oliver Cromwell, Inglaterra carecía de una corte en torno a la cual pudiera florecer una tradición operística. Durante esta época, la exposición de los compositores ingleses a las influencias extranjeras fue escasa, y su música tendió a mantener una fuerte identidad nacional. En la liturgia anglicana se preferían formas como el *verse anthem*, un himno en el que las voces solistas y el coro cantaban versos alternados. La música profana incluía los *catches* –rondas de cánones simples a tres o más voces, a menudo obscenos, cantados generalmente en tabernas–, que no tenían un equivalente directo en el continente.

Una génesis misteriosa

La restauración de la monarquía bajo Carlos II en 1660 acercó Inglaterra a Europa y a su repertorio musical. Esto pudo influir en Purcell mientras pulía su talento componiendo con

Véase también: *Eurídice* 62–63 ▪ *Orfeo y Eurídice* 118–119 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *La traviata* 174–175 ▪ *Peter Grimes* 288–293

maestría himnos y canciones desde los 16 años. Muchas de estas obras iniciales muestran la profunda imaginación que más tarde hizo de *Dido y Eneas* una obra tan potente.

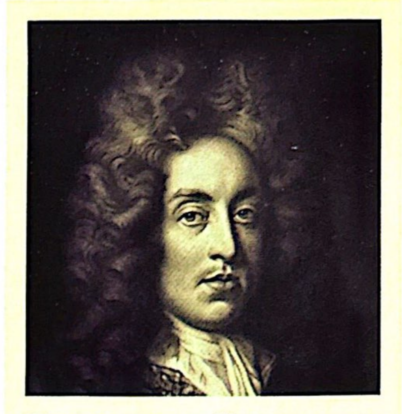
Se sabe sorprendentemente poco sobre la creación de *Dido y Eneas*. Los primeros manuscritos que se conservan datan de varias décadas después de la muerte de Purcell, y parte del material, como la música para el prólogo de su libretista Nahum Tate, se ha perdido. También es un misterio dónde y cuándo se estrenó la obra. Aunque se representó en el internado para señoritas de Josias Priest de Chelsea a finales de la década de 1680, se ha sugerido que fue encargada originalmente para la corte de Carlos II. Sin embargo, no existen noticias de representación alguna en el periodo propuesto (1683–1684). El mismo Priest era coreógrafo y maestro de danza y conocía a Purcell de las producciones en las que habían trabajado juntos. *Venus y Adonis*, de John Blow, el modelo para *Dido y Eneas* y también una ópera con prólogo y tres actos, había sido recuperada por Priest y sus alumnas, y estrenada en la corte hacia 1683.

La influencia continental

Aunque Purcell se basó en el estilo de sus predecesores y contemporáneos ingleses, como Matthew Locke y Blow, los modelos musicales europeos son evidentes en *Dido y Eneas*, y en otras obras. Durante sus años de exilio, Carlos II se había aficionado »



Dido atiende a Eneas en un óleo de un pintor italiano desconocido del siglo XVIII. Aunque se basa en el poema de Virgilio, en la ópera de Purcell son brujas, y no dioses, quienes separan a los amantes.



Henry Purcell

Nacido en 1659, cuando la vida cortesana estaba a punto de ser restaurada con el ascenso al trono de Carlos II, Purcell fue un músico excepcional. En su relativamente corta carrera adquirió toda la gama de conocimientos necesarios para triunfar en cualquier género. Fue niño de coro de la Capilla Real y, ya adulto, desempeñó diversos cargos en la corte y compuso música para actos oficiales, además de música sacra y de cámara, canciones y suites para clavecín. Como organista de la abadía de Westminster desde 1680, trabajó cerca del West End londinense y compuso música incidental para muchas obras teatrales. También colaboró en una serie de semióperas con notable contenido musical, entre ellas *Rey Arturo* y *La reina de las hadas*. Murió en 1695 mientras estaba componiendo *La reina india*, obra que terminó su hermano.

Otras obras

1691 *Rey Arturo.*
1692 *La reina de las hadas.*
1694 *Venid, hijos del arte.*
1695 Música para el funeral de la reina María.



De niño, Purcell fue cantante de coro de la Capilla Real en Hampton Court (Inglaterra), vivero de jóvenes músicos.

Un renacer musical

La base creativa para la música y el teatro ingleses estaba en malas condiciones cuando Carlos II llegó al trono en 1660. Los puritanos habían cerrado los teatros de Londres en 1642 y, aborreciendo la música en los lugares de culto, incluso disolvieron los coros de la catedral. El interés de Carlos por las artes y su consiguiente apoyo a ellas formaba parte de una política más amplia de fomento del espectáculo.

Esto influyó en la música de varias maneras. Carlos creó una orquesta real de cuerda a la manera de Les Vingt-quatre Violons du Roy (Los Veinticuatro Violines del Rey) de la corte de Luis XIV, que tocaba en ceremonias religiosas y actos de la corte, interpretando odas de cumpleaños de Purcell y otros; el puesto de *Master of the King's Musick* fue reasignado a Nicholas Lanier, y se recuperaron fundaciones como la Capilla Real, que formaba músicos profesionales. Se abrieron y prosperaron nuevos teatros, que presentaban el hoy denominado teatro de la Restauración (con frecuencia comedias subidas de tono), para el cual se precisaban canciones y música incidental, aportadas a menudo por Purcell.

a la música francesa e italiana, y estas preferencias influyeron en los músicos aspirantes al mecenazgo real.

La influencia francesa es apreciable desde el principio en *Dido y Eneas*. El primer acto comienza con una típica obertura francesa, con una introducción lenta y majestuosa basada en ritmos intensamente punteados (el puntillo alargaba la nota en una mitad de su valor), mientras que la segunda parte es rápida, con un contrapunto imitativo así como un recurso estructural por el cual las secciones se construyen repetidamente a partir de un aria corta, seguida por un coro y luego una danza. La ópera incluía varias danzas, un rasgo común en las óperas francesas e inglesas de la época. Sin duda estas danzas debieron complacer al maestro de danza Priest cuando la ópera fue representada en su internado.



Así como la poesía es la armonía de las palabras, la música lo es de las notas, y así como la poesía es la elevación de la prosa [...], la música es la exaltación de la poesía.

Henry Purcell




Igualmente evidente es el impacto de la ópera italiana, y específicamente de *Didone*, otra ópera sobre Dido y Eneas, obra de Francesco Cavalli. Ambas emplean un bajo *ostinato* o *passacaglia*, en el que la línea del bajo se repite con variaciones melódicas y armonías sobre ella. Purcell lo empleó para crear un gran efecto dramático en dos de las arias de Dido, incluido su lamento, que llega al final de la obra y proporciona un clímax natural al drama en su conjunto.

Efectos dramáticos

Tal como ha llegado a nuestros días, *Dido y Eneas* consta de tres actos cortos que cuentan la historia de la llegada a Cartago de Eneas, el héroe de la *Eneida*, el poema de Virgilio. Tras escapar de la ciudad en llamas al final de la guerra de Troya, Eneas navega con sus seguidores hasta Cartago, en el norte de África, donde corteja a la reina Dido, una cauta viuda que al final se rinde a sus proposiciones. Pero unas brujas perversas conspiran contra ella y envían a un diablillo bajo el aspecto de Mercurio para recordar a Eneas su glorioso destino de fundador de Roma. Desesperada por su partida, Dido se suicida.

Purcell usó magistralmente motivos conmovedores y hábiles descripciones para expresar los estados de ánimo fluctuantes que conforman cada acción. A través de los variados movimientos de la ópera, texto y partitura colaboran en una sinergia perfecta para evocar las emociones precisas de tristeza o alegría, o las malvadas intenciones de las brujas: música y poesía «caminan de la mano, se apoyan mutuamente», un ideal que Purcell expresó en la dedicatoria de su semiópera *Diocleciano* (1690). Su impresionante uso del melisma –situando un grupo de notas sobre una misma sílaba– resalta las descripciones del «valor», el «tormento» y la «extenuación» de Dido

por el dolor en su recitativo «Whence could so much virtue spring». Purcell también crea intencionadamente disonancia (disarmonía entre notas) en las partes de cuerda durante el lamento de Dido para expresar la extrema angustia de la reina en una de las declaraciones musicales de dolor más conmovedoras que se han compuesto jamás. La escena final de la muerte también resulta notable en una época en que los héroes o heroínas operísticos rara vez perecían. En la *Didone*, de Cavalli, Dido se salva de sí misma y se casa con otro.

Un legado duradero

Se sabe poco sobre las representaciones de *Dido y Eneas* en vida de Purcell. La obra fue recuperada para la escena londinense en 1700, y de nuevo en 1704, pero estas ocasiones parecen haber sido las últimas hasta finales del siglo XIX. Desde entonces se ha representado cada vez más, a menudo por escuelas y aficionados, así como en los grandes teatros de ópera del mundo.

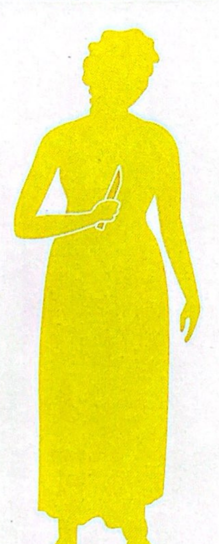
Si bien tras el ascenso de Guillermo III al trono en 1689 declinó el mecenazgo real, Purcell aún escribió bellas odas para María, la reina consorte, hasta 1694. En sus últimos años se dedicó a la escena teatral, donde la forma dominante era la *dramatic opera*, o semiópera. Este tipo de espectáculo eminentemente inglés consistía en una obra teatral con interludios de canciones, danzas y coros al final de cada acto que tenían poca conexión directa con la obra principal y eran ejecutados por una compañía de cantantes y bailarines diferente. Los ejemplos más conocidos son *Rey Arturo* (1691), para un texto del poeta John Dryden, y *La reina de las hadas* (1692), cuyo texto hablado es una adaptación del actor y director Thomas Betterton de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

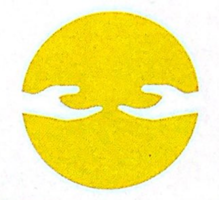
Sus restantes obras abarcan desde música litúrgica y de cámara hasta canciones y odas formales. Sin embargo, su *Dido y Eneas* sugiere que de no haber sido por su prematura muerte a los 36 años, Purcell habría sentado los cimientos de una tradición operística en Inglaterra. Ese espacio fue llenado finalmente por Georg Friedrich Händel, de origen alemán, que compuso sus óperas en Londres entre 1711 y 1741. ■

Recursos compositivos del «Lamento de Dido»



Un bajo de cinco compases repetido sugiere **inevitabilidad**.

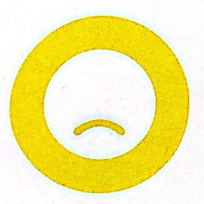




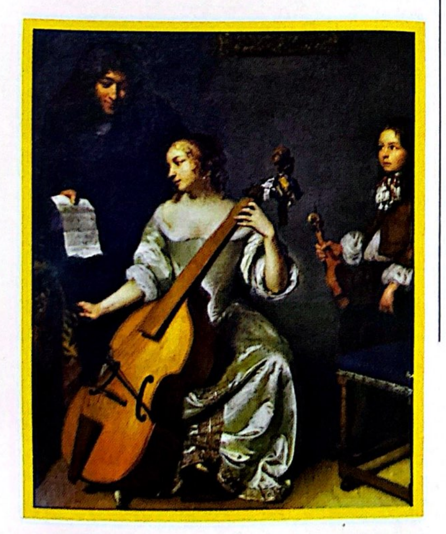
El motivo «Recuérdame» transmite la **sensación de añoranza**.



La **apoyatura** (breve nota disonante) sugiere un sollozo.



Las frases descendentes y la disonancia indican **angustia**.

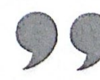


Dido y Eneas tiene una simple línea de bajo que pudo ser ejecutada por un violonchelo, un fagot, un contrabajo o una viola da gamba como la de este óleo del holandés Caspar Netscher (1639–1684).



La música está aún en su infancia en Inglaterra, es un niño precoz, lo que da esperanzas de lo que puede ser […] cuando sus maestros encuentren mayor estímulo.

Henry Purcell





EL OBJETO DE LAS IGLESIAS NO ES OIR DESGAÑITARSE A LOS CORISTAS

PRELUDIO CORAL *EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT* (1690), DIETRICH BUXTEHUDE

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Himnos luteranos

ANTES
1529 Martín Lutero compone el himno *Ein feste Burg.*

1624 Samuel Scheidt publica *Tablatura nova*, una colección de música para teclado con ocho conjuntos de variaciones corales.

DESPUÉS
1705–1706 J.S. Bach camina desde Arnstadt hasta Lübeck (una distancia de 378 km) para conocer y escuchar a Buxtehude.

1726 J.S. Bach completa los corales finales del *Pequeño libro para órgano*, su mayor colección de preludios corales.

1830 Felix Mendelssohn basa el *finale* de su Sinfonía nº. 5 («de la Reforma») en el *Ein feste Burg* de Lutero.

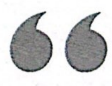
Cuando, en 1517, Martín Lutero redactó las 95 tesis que dieron pie a la Reforma, sus principales objeciones tenían poco que ver con la música: afectaban más bien a la venta de indulgencias y a la cuestión de la autoridad papal. Sin embargo, una vez en marcha la Reforma, la música litúrgica se vio profundamente afectada. El canto en la iglesia había sido durante siglos coto vedado de monjes y cantores preparados, y al ser en latín, resultaba incomprensible para el feligrés medio.

Lutero puso especial énfasis en la participación de los fieles y en el uso de la lengua vernácula para que todo el mundo pudiera entender lo que estaba oyendo y cantando. El coral –un himno congregacional– fue fundamental para ello. El propio Lutero compuso muchos de los primeros corales, tal vez el más famoso de los cuales sea *Ein feste Burg ist unser Gott (Castillo fuerte es nuestro Dios)*, basado en el Salmo 46.

En la época barroca, las melodías corales fueron la base de muchos géneros musicales de la Iglesia luterana. Uno de ellos fue el preludio coral, una pieza corta para órgano cuyo fin era introducir la melodía del coral para que la gente supiera qué canto entonar.

Rasgo característico

El principal pionero del preludio coral fue Dietrich Buxtehude. Su técnica consistía en presentar la melodía coral en una versión ornamentada sobre una sola voz superior, tocada con la mano derecha en un manual (teclado de órgano) separado, mientras la mano izquierda y los pedales proporcionaban un acompañamiento, normalmente sobre registros de sonido más suave. Buxtehude absorbió algunas influencias de las obras de compositores anteriores, como las variaciones para teclado del organista holandés Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) y su discípulo Samuel Scheidt (1587–1654). Sin embargo, mientras que Scheidt



[Yo quería] comprender todo lo posible sobre su arte.
J.S. Bach



Véase también: Canto llano 22–23 ▪ *Magnus liber organi* 28–31 ▪ *Great Service* 52–53 ▪ *Piezas para clavecín* 82–83 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *El arte de la fuga* 108–111 ▪ *Elías* 170–173



En la obra *Compañía musical*, del pintor holandés Johannes Voorhout, Buxtehude podría ser el personaje que toca la viola. Entre los otros músicos figura el clavecinista Johann Adam Reincken.

solía presentar la música del coral con notas más lentas y sin adornos para tejer las variaciones en torno a ellas, Buxtehude hacía de la propia melodía del coral la línea más clara y ornamentada, con variaciones más sencillas.

El preludio de Buxtehude sobre *Ein feste Burg ist unser Gott*, compuesto en torno a 1690, es un ejemplo perfecto de este enfoque. La mano derecha presenta una melodía solista de sonido espontáneo que sigue el contorno del coral. El propio coral se hace más claro por el hecho de que cada una de sus notas es o bien sostenida durante más tiempo que las notas improvisadas decorativas que las conectan, o bien presentada como la primera (y de «sonido más potente») de un conjunto de cuatro notas.

El acompañamiento de la mano izquierda y los pedales suele ser generalmente una armonía en dos o tres partes, a veces utilizando motivos de la melodía coral y entrelazándolos imitativamente, y otras veces optando por un enfoque acórdico; de esta manera, la melodía es presentada de una vez de principio a fin. Este estilo particular de arreglo influyó en J. S. Bach, que siguió un modelo similar en sus preludios corales. ■

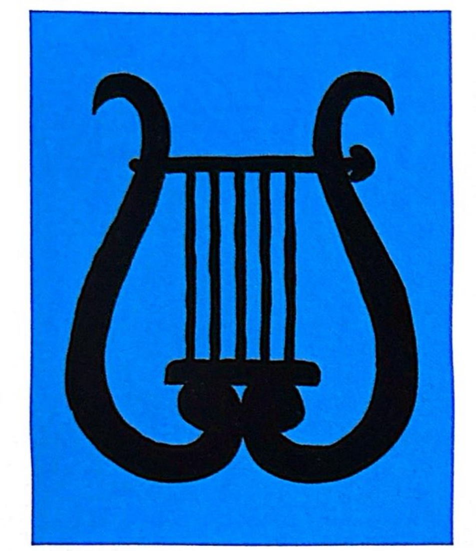
Dietrich Buxtehude

No hay certeza sobre dónde y cuándo (*c.* 1637) nació Dietrich Buxtehude, pero se sabe que en sus primeros años, su familia vivía en Helsingborg (ciudad entonces danesa y hoy sueca), desde donde se trasladó a Elsinor, en Dinamarca. Fue allí donde aprendió el oficio de su padre, organista.

Después de trabajar en la anterior iglesia de su padre en Helsingborg y luego en la de Santa María de Elsinor, en 1668 aceptó el prestigioso puesto de organista en Santa María de Lübeck. La tradición exigía que los nuevos organistas se casaran con una hija de su predecesor, un requisito que Buxtehude cumplió a las cinco semanas de aceptar el cargo, que desempeñó hasta su muerte en 1707.

Otras obras

1680 *Membra Jesu nostri.*
1680 Preludio en do mayor.
1694 Sonatas en trío, op. 1.



EL NUEVO ORFEO DE NUESTROS DIAS

CONCERTI GROSSI, OP. 6 (1714), ARCANGELO CORELLI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
El *concerto grosso*

ANTES
1610 Publicación de la Sonata en trío para violín, trompeta y bajo continuo, de Giovanni Cima, un ejemplo temprano de música de cámara profana italiana para tres instrumentos.

1675 Primera interpretación de la Sonata para viola n.º 25 de Alessandro Stradella, que contrasta un solista y un conjunto. Es probable que Corelli la escuchara durante su estancia en Roma.

DESPUÉS
1721 J. S. Bach reúne su colección de *Conciertos de Brandemburgo*, en varios de los cuales experimenta con la instrumentación de solistas y conjunto.

1741 Se publican los doce *Concerti grossi*, op. 6, de Händel, en homenaje directo a los *Concerti grossi* de Corelli.

Inicialmente, el término italiano «*concerto*» designaba cualquier música vocal con instrumentos, y a principios del siglo XVII se estableció la distinción entre *concerti ecclesiatici* (música eclesiástica) y *concerti di camera* (música de cámara). A finales del siglo XVIII, el concierto ya había evolucionado hasta convertirse en el gran escaparate del virtuosismo que nos es familiar hoy, a partir de la modesta formación compuesta por un pequeño grupo de solistas y un conjunto de cuerda con un bajo continuo que había establecido el compositor italiano Arcangelo Corelli hacia

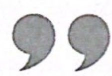
Los primeros *Concerti grossi* de Corelli se estrenaron en el palacio Pamphili de Roma, un deslumbrante ejemplo de la arquitectura barroca italiana que reflejaba el orden y la jovialidad de la música.



Véase también: *Las cuatro estaciones* 92–97 ▪ *Musique de table* 106 ▪ Concierto para piano n.° 2, de Saint-Saëns 179



Es maravilloso observar cuántas marcas de Corelli hay por todas partes: nada gustará más que Corelli.
Roger North
Escritor y músico
(1653–1734)



principios del siglo. Los magistrales *Concerti grossi*, op. 6, de Corelli, publicados póstumamente como un conjunto de doce, son el paradigma de la forma.

Cada concierto de Corelli consta de cuatro a seis movimientos interpretados por un *trio concertino* –tres solistas que tocan dos violines y un violonchelo continuo– y el *ripieno*, un conjunto de cuerda más amplio con acompañamiento de clavecín. De manera desconcertante, Corelli amplió a menudo la sección de *concertino* a cuatro músicos. El bajo continuo (violonchelo y clavecín) proporcionaba un armazón o base musical constante sobre la que construía la melodía y la armonía de los solistas y del grupo de acompañamiento, o *ripieno*.

Expresión dinámica

Corelli exploró las posibilidades de la expresión dinámica mediante el uso de estas fuerzas instrumentales contrastantes, animando al intercambio entre secciones a través de yuxtaposiciones dramáticas, a menudo intensificadas cuando el grupo *concertino* se unía a las secciones del *ripieno*.

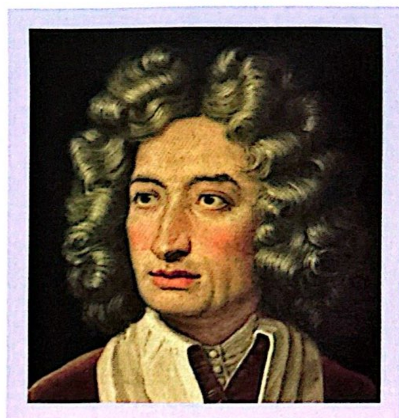
La música va desde tranquilos *adagios* (tempo lento), elaborados con exquisitas suspensiones, hasta *allegros* (tempo rápido), salpicados de veloces intercambios entre el conjunto grande y el pequeño. El uso de la armonía por Corelli en estos conciertos estaba en consonancia con el alejamiento general de la música barroca italiana de la infinidad de líneas de la polifonía renacentista hacia el uso de secuencias y cadencias acórdicas para crear un centro tonal estable.

La obra de Corelli atrajo de inmediato la admiración de mecenas y músicos. Entre sus Conciertos, op. 6, el n.° 8 en Sol menor, *fatto per la notte di Natale* por encargo de su patrón de la década de 1690, el cardenal Pietro Ottoboni, conocido como *Concierto de Navidad*, ha disfrutado de una prolongada popularidad.

Armonía y equilibrio

Aunque Corelli ya había escrito para la combinación de instrumentos del *concertino* en sus 48 sonatas en trío, es imposible desestimar los *Concerti grossi* como meras inflaciones de obras de cámara a pequeña escala. Algunas ejecuciones suponían hasta ochenta músicos, una cantidad inmensa, especialmente en tiempos de Corelli, cuando las orquestas solían contar con unos veinte miembros.

En 1789, más de setenta años después de la muerte de Corelli, el músico, compositor e historiador musical británico Charles Burney escribió sobre los *Concerti grossi*: «El efecto general [...] es tan majestuoso, solemne y sublime que impide cualquier crítica». Sus melodías siguen resonando incluso hoy. ■



Arcangelo Corelli

Nacido en 1653, en una próspera familia de Fusignano (Italia), Corelli fue aceptado con 17 años en la orquesta de la Academia Filarmónica de Bolonia. Su maestría al violín, combinada con el rigor de sus métodos de enseñanza y sus muchos alumnos, entre los que se cuentan Antonio Vivaldi y Francesco Geminiani, hicieron crecer su fama.

A mediados de la década de 1670 se trasladó a Roma, donde entró al servicio de la reina Cristina de Suecia, que tenía allí su residencia, y luego trabajó como director musical para el cardenal Pamphili. Su último patrón fue el cardenal Pietro Ottoboni, también músico y libretista.

Corelli murió en 1713. Pese a su producción relativamente modesta, sus años más activos coincidieron con un *boom* de la edición musical a comienzos del siglo XVIII, que contribuyó a la difusión de su influencia por toda Europa, incluso durante su vida.

Otras obras

1694 12 Sonatas en trío, op. 4.
1700 12 Sonatas para violín, op. 5.



LA UNION DE LOS ESTILOS FRANCES E ITALIANO DEBE CREAR LA PERFECCION EN MUSICA

PIEZAS PARA CLAVECÍN (1713), FRANÇOIS COUPERIN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música barroca francesa para clavecín

ANTES
1670 Jacques Champion de Chambonnières publica *Les pièces de clavessin (Piezas para clavecín)*, primera gran obra francesa sobre clavecines.

1677 Nicholas-Antoine Lebègue escribe *Les pièces de clavessin*, primera suite de danza publicada en Francia.

DESPUÉS
1725 J.S. Bach incluye «Les bergeries» (del 6.º orden, 1717) en su *Album para Anna Magdalena Bach* bajo el título «Rondó».

1753 C.P.E. Bach escribe el libro 1 del *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, influido por *El arte de tocar el clavecín*, de Couperin.

Hasta las *ordres* (órdenes o suites), de François Couperin, la música francesa para teclado había adoptado la forma de danzas populares barrocas como la *allemande* y la zarabanda. Sin embargo, en parte por su vínculo con la corte francesa, Couperin también estaba familiarizado con la música italiana, incluida la sonata, una pieza en varios movimientos para un pequeño grupo de instrumentos que no implicaba baile ni canto.

Las sonatas de esta época solían estar estructuradas en dos partes, con una repetición de cada mitad. Como se aprecia en las más de quinientas sonatas de Domenico Scarlatti, tendían hacia el virtuosismo técnico y la modulación formal de las melodías, más que hacia los cambios de atmósfera o sentimiento.



Me complace más lo que me conmueve que lo que me sorprende.
François Couperin
***Piezas para clavecín* (1713)**



Floreos ornamentales

Aunque adoptó la estructura de la sonata, Couperin se concentró en la gracia y el gesto, influido por la consideración imperante en Francia de la música como un pasatiempo sofisticado, elegante e incluso frívolo. Muchas de sus obras tienen títulos descriptivos, que él afirmaba que eran ideas que se le ocurrían mientras escribía. El cuidadoso equilibrio que alcanzó entre la desenfadada sensibilidad francesa y el enfoque italiano, más formal y estructurado, dotó de un gran atractivo a su obra.

Las piezas para teclado están escritas en su totalidad para clavecín o espineta, instrumentos en los que el intérprete no controla el volumen, así que Couperin incorporó a su música sutiles adornos para controlar su flujo e intensidad. No obstante, y excepcionalmente para la época, aspiraba a que los intérpretes no improvisaran ni añadieran nada a lo escrito por él. Con este fin publicó instrucciones detalladas para dichos «ornamentos», marcando con precisión cómo debían ser tocadas

Véase también: *Micrologus* 24–25 ▪ Sonata «Pastoral», de Scarlatti 90–91 ▪ *Musique de table* 106 ▪ Sonata para piano n.º 5, op. 25, de Clementi 132–133

las notas, y con ello codificó esos signos para las generaciones posteriores. Su estilo no fue del agrado de todos: mientras J. S. Bach arreglaba algunas de sus obras, dijo haberlas encontrado recargadas en exceso.

Esta dependencia de la ornamentación hace que la música de Couperin se traslade peor al piano actual, que con su sonido más pleno y sostenido destaca demasiado la decoración. Esto, junto con su desdén por el virtuosismo explícito y la audacia armónica (como cambios súbitos de clave o notas «chocantes»), explicaría por qué en las salas de conciertos su música ha sido eclipsada por la de Scarlatti.

El arte de tocar el clavecín, de Couperin, contenía ocho preludios para el estudio y digitaciones para algunas piezas publicadas del propio compositor. No fue el primer tratado sobre teclado, pero sí uno de los más importantes, ya que no solo ofrecía un curso completo, sino también consejos para el intérprete sobre posturas corporales y cuestiones técnicas.

Especialmente innovadoras fueron sus sugerencias de que los niños deberían dominar unas pocas piezas antes de aprender a leer música y que las prácticas debían ser supervisadas. Estas ideas anticipaban algunos de los enfoques actuales de la enseñanza musical, como el método Suzuki de mediados del siglo XX. ■



Una joven aprende a tocar el clavecín en *La lección de música*, de Jean-Honoré Fragonard. Couperin enseñó música a los hijos de Luis XIV en Versalles.



François Couperin

Nacido en 1668, François, llamado «el Grande», fue el más eminente de la familia de músicos a la que pertenecía. A la muerte de Charles, su padre, fue designado organista de la iglesia parisina de San Gervasio a la edad de once años y llegó a ser uno de los intérpretes y maestros más solicitados de Francia. En 1693 fue nombrado *organiste du Roi* (organista de la Capilla Real) por Luis XIV y, en 1717, organista y compositor de la corte de Luis XV. Murió en París en 1733.

La serie de *ordres* («órdenes» o suites) para teclado de Couperin se considera una de las mayores contribuciones a la música de clavecín barroca. En la actualidad, los clavecinistas todavía estudian su libro *L'art de toucher le clavecin (El arte de tocar el clavecín)* a la hora de preparar sus interpretaciones.

Otras obras

1713–1730 24 *Ordres* (en cuatro libros).
1714–1715 *Les concerts royaux (Conciertos reales).*
1724–1725 Suites *Apoteosis.*

LO QUE GUSTA A LOS INGLESES ES ALGO CON LO QUE PUEDAN MARCAR EL TIEMPO

***MÚSICA ACUÁTICA* (1717), GEORG FRIEDRICH HÄNDEL**



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Un estilo internacional

ANTES
Década de 1660 Tras la restauración de la monarquía en Inglaterra, Carlos II reinstaura la música en la corte. Prefiere el estilo francés y promueve especialmente el baile, una pasión adquirida durante su exilio en Francia.

Década de 1670 El grupo de músicos Music Meeting abre una sala de conciertos cerca de Charing Cross.

DESPUÉS
1727 Händel compone el himno *Zadok the Priest* para la coronación de Jorge II.

Década de 1800 Los compositores se alejan del estilo internacional para destacar la individualidad nacional, buscando inspiración en los ritmos de danzas folclóricas y en temas nacionalistas.

Hasta finales del siglo XIX se solía decir que Inglaterra era una tierra sin música. Aunque Londres tenía una animada vida concertística, con la tradición más antigua de conciertos públicos de Europa, la costumbre era promocionar a compositores e intérpretes extranjeros antes que a los músicos locales. Tanto Händel como Hans Christian Bach (conocido como el Bach inglés) se trasladaron a Londres en busca de oportunidades, y compositores como Mozart y Haydn visitaron a menudo la ciudad como músicos bien remunerados y agasajados.

La música como placer

Cuando Händel llegó a Londres en 1711, ya tenía un estilo distintivo forjado por su formación en el norte de Alemania y su estancia en Italia, donde había conocido a Arcangelo Corelli y a Domenico Scarlatti, y había conocido el éxito con óperas italianas y obras litúrgicas. También estaba familiarizado con las obras de Jean-Baptiste Lully, que dominaba la escena francesa, y del inglés Henry Purcell. Este cosmopolitismo atrajo a las audiencias londinenses, que celebraron el rechazo de Händel de algunos de los floridos excesos contrapuntísticos del Barroco tardío preferidos por Bach.

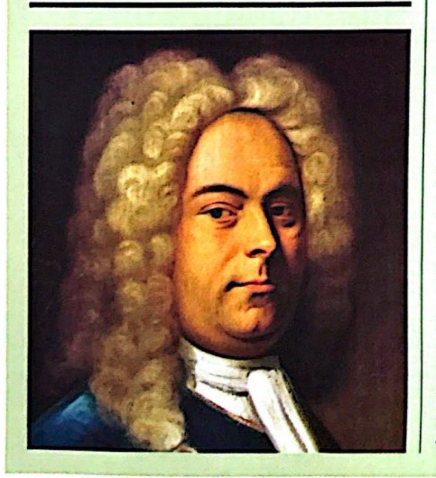
Händel no tardó en ser nombrado director musical del duque de Chandos, que le presentó a otros miembros de la aristocracia inglesa. Estando al servicio del duque, Händel desarrolló un estilo nuevo y más rotundo que puede oírse en sus *Himnos Chandos* y en la mascarada *Acis y Galatea*. También fue en esta época cuando escribió la obra *Esther*, el primero de sus oratorios ingleses, un género que le hizo famoso.



Händel es el compositor más grande que ha existido jamás [...] Me descubriría la cabeza y me arrodillaría ante su tumba.
Ludwig van Beethoven



Georg Friedrich Händel



Nacido en 1685 en Halle, en el noreste de Alemania, Händel recibió su primera formación musical de un organista local. Siendo adolescente se trasladó a Hamburgo para trabajar como compositor y de allí a Italia. Demostró su talento dramático en las óperas cómicas *Rodrigo* (1707) y *Agripina* (1709), y en el arreglo del salmo *Dixit Dominus* (1707).

A su regreso a Hannover en 1710 fue nombrado *Kapellmeister* (director musical) del elector (el futuro Jorge I de Gran Bretaña e Irlanda). Un año después se trasladó a Londres, donde vivió el resto de su vida. Alcanzó la fama con sus oratorios, en especial *El Mesías*, y culminó su carrera en 1749 con *Música para los reales fuegos artificiales*. Murió rico y fue sepultado en el panteón de personajes ilustres de la abadía de Westminster de Londres.

Otras obras

1725 *Rodelinda.*
1742 *El Mesías.*
1749 *Música para los reales fuegos artificiales.*
1751 *Jefté.*

Véase también: *Sonata pian' e forte*, de Gabrielli 55 ▪ *Eurídice* 62–63 ▪ *Las cuatro estaciones* 92–97 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *Elías* 170–73 ▪ *La traviata* 174–175 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *Tosca* 194–197

Händel presenta su *Música acuática* al rey Jorge I en una pintura del belga Edouard Hamman. Según informó la prensa, el río entero se llenó de pequeños botes y barcazas.

En 1717, Jorge I le pidió que compusiera la música para una excursión fluvial por el Támesis. La música debía causar sensación: el rey buscaba hacer una gran demostración pública para alejar la atención de su hijo, el príncipe de Gales, que estaba formando una facción política opuesta. Händel tenía que equilibrar su deseo de novedad con la necesidad de atraer a un público muy amplio. Aunque un concierto en una barcaza con unos cincuenta músicos ya era de por sí una novedad, Händel le añadió un grado más importando trompistas bohemios, cuyas elegantes fanfarrias debieron sonar muy distintas de las familiares trompas de caza a la audiencia inglesa. Junto con fagots y trompetas, estas ayudarían a transmitir la música al aire libre.

Música acuática es, en esencia, una mezcla de estilos populares europeos. Empieza con una obertura con los accidentados ritmos del estilo francés e incorpora danzas que estaban de moda en toda Europa en aquella época, además de la más inglesa de las músicas: la *hornpipe*, que se convirtió en la sintonía de la obra.

La ópera en Londres

En 1719, el duque de Chandos y sus amigos, aprovechando el creciente interés de los ingleses por la ópera, inauguraron la Royal Academy of Music (sin relación alguna con el conservatorio del mismo nombre fundado un siglo después) bajo cédula real. Se trataba de una empresa mercantil cuyo objetivo era encargar y representar óperas italianas en Reino Unido. Händel, uno de sus tres compositores y su director musical, viajó al continente para contratar a los mejores músicos de »



Lo lamentaría si solo he logrado entretenerlos. Mi deseo era hacerlos mejores.
Georg Friedrich Händel





Música pública y asistencia a conciertos

Londres fue la primera ciudad en programar conciertos públicos de pago. Esta tendencia comenzó hacia 1672, cuando el violinista y compositor John Banister organizó un concierto de pago en su propia casa. Cuando Händel llegó a Londres, ya había locales para conciertos de música de cámara. Además, los teatros de Drury Lane y el Haymarket ofrecían ópera italiana, y luego inglesa, a la alta sociedad londinense.

A partir de 1740 se extendieron por la ciudad jardines de recreo, como los de Vauxhall, donde se podía pasear, comer y disfrutar de la música de bandas de viento y orquestas. En 1749, un ensayo de *Música para los reales fuegos artificiales* de Händel atrajo a los Jardines de Vauxhall a unas doce mil personas, cada una de las cuales pagó dos chelines y seis peniques, y se produjo un atasco de tres horas en el puente de Londres.



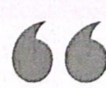
Una banda toca en un quiosco iluminado en los Jardines de Vauxhall (Londres) mientras los visitantes pasean o bailan al aire libre.

orquesta y a los cantantes más célebres, entre ellos el *castrato* italiano Senesino y la soprano Francesca Cuzzoni.

Händel sabía del ansia continua de novedad del público. Cuando los londinenses empezaron a acostumbrase a estos artistas, llevó a otra soprano, Faustina Bordoni, que acumuló aficionados rivales entre la audiencia, revigorizando así el interés por la ópera durante unas temporadas más. Los elevados honorarios de estas estrellas pudieron ser en parte la razón de que la empresa cerrara en 1728 con una deuda en torno a las 20 000 libras (unos 4,5 millones de euros actuales).

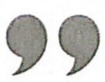
Maestro de la escena

Händel escribió para la Royal Academy of Music una serie de trece óperas, de las que se hicieron unas 235 representaciones en vida del compositor. Obras maestras del estilo italiano, entre ellas se cuentan *Giulio Cesare in Egitto* (*Julio César en Egipto*; 1724) y *Alcina* (1735). Aunque Händel adoptó las convenciones operísticas de la época –recitativos y arias– para desarrollar la narración, dio a las óperas una estructura dramática nada habitual en su tiempo. También entendió la importancia del espectáculo, y algunas de sus óperas exigían complejas maquinarias teatrales. En *Alcina*, escrita para el nuevo teatro de ópera Covent Garden, las acotaciones especificaban: «la montaña se derrumba entre truenos y relámpagos, revelando el encantador palacio de Alcina». Estos efectos teatrales atraían al público tanto como la propia música.



Händel entiende el efecto mejor que cualquiera de nosotros; cuando quiere, golpea como un rayo.

Wolfgang Amadeus Mozart





Vio hombres y mujeres donde otros solo habían visto bustos histórico-míticos.

Paul Henry Lang

Crítico musical



Una nueva dirección

Cuando la ópera italiana empezó a pasar de moda en Londres tras el clamoroso éxito en 1728 de *The beggar's opera (La ópera del mendigo)*, de John Gay, que satirizaba ese estilo, Händel empleó sus dotes en crear oratorios en inglés. Empezando con *Débora* (1733), estas obras emotivamente dramáticas para cantantes solistas, coros y orquesta narraban historias bíblicas con libretos en inglés y se interpretaban en teatros, pero sin montaje escénico. Influido hasta cierto punto por la tradición operística, e incluso por la tragedia griega, Händel desarrolló un estilo enérgico que gustó a las audiencias británicas. El público acudió en masa a escuchar obras como *El Mesías* (1742), *Sansón* (1743) y *Baltasar* (1745). *El Mesías* tuvo tal

Algunas de las danzas de *Música acuática*

Minué
Danza cortesana francesa en compás ternario (de vals).

***Hornpipe* inglesa**
Danza vigorosa y moderadamente veloz en compás binario (dos tiempos por compás).

Bourrée
Animada danza francesa de origen folclórico.

Giga
Animada danza barroca de origen italiano o francés.

Zarabanda
Danza lenta y solemne de origen español.

Händel sabía cómo complacer a la audiencia. En *Música acuática* incorporó danzas populares de distintas partes de Europa.

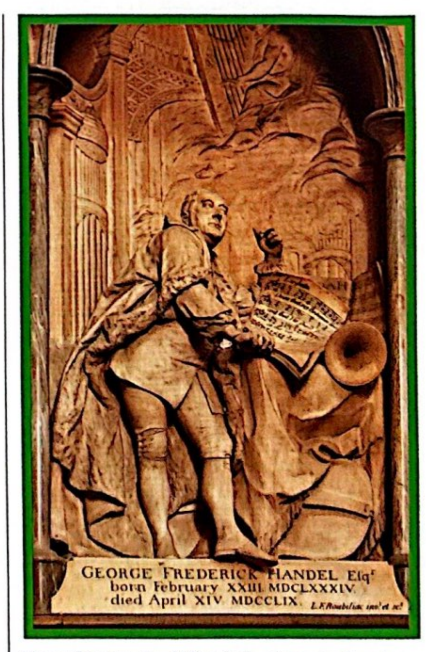
éxito que se pedía a los hombres que asistieran a la representación sin espada para que hubiera más espacio en el local.

A menudo, el propio Händel presentaba estas obras, contrataba teatros e intérpretes y habitualmente obtenía buenos beneficios. Cuando una compañía rival le hizo una fuerte competencia, Händel escribió varios conciertos para órgano que interpretaba como interludios durante las funciones. Insólito como era, esto constituía una rara oportunidad de disfrutar en público de su gran virtuosismo al teclado y, por tanto, una brillante maniobra publicitaria.

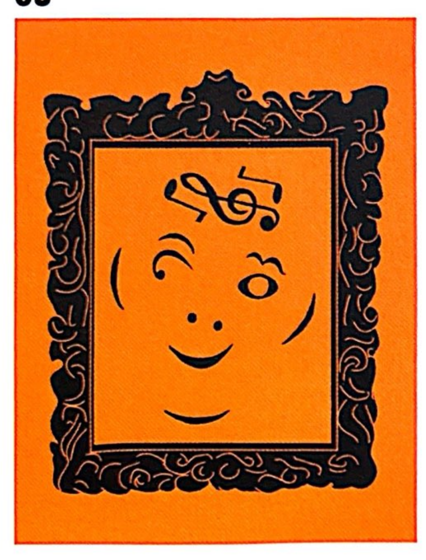
El oratorio händeliano alcanzó tal difusión que el propio Händel escribió obras profanas del mismo estilo. Diseñó *Sémele* (1744), basado en la mitología clásica, como un drama musical «a la manera de un oratorio» e incluso lo presentó durante la Cuaresma, por lo que su descripción de un adulterio causó consternación. Las obras como esta eran esencialmente óperas en inglés, y así se representan habitualmente hoy en día.

Nacional e internacional

En una época en que la música se consideraba efímera y raramente se oía en años posteriores a sus primeras interpretaciones, Händel fue celebrado como un gran compositor en vida. Probablemente fue el primero cuya obra no sufrió un descenso de popularidad después de su muerte. En Reino Unido contribuyó a propagar el interés por la música más allá de los confines de la aristocracia y creó una identidad musical nacional en un estilo internacional que llega hasta Edward Elgar a finales del siglo XIX. Su himno *Zadok the priest (Sadoc el sacerdote)* para la coronación de Jorge II se sigue entonando actualmente en la coronación de los monarcas británicos. ■



Escultura de Händel, obra de Louis-François Roubillac, sobre su tumba en la abadía de Westminster. Tres días antes de su muerte, Händel dijo que deseaba ser enterrado en esta abadía.



NO BUSQUES EN ESTAS SONATAS PROFUNDO ENTENDIMIENTO, SINO JUEGO INGENIOSO DEL ARTE

SONATA EN RE MENOR, «PASTORAL» (1738), DOMENICO SCARLATTI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Sonata barroca italiana

ANTES
1701 El compositor Arcangelo Corelli publica sus Sonatas para violín, op. 5, un ejemplo temprano de escritura para solos instrumentales.

1709 Antonio Vivaldi publica Doce sonatas para violín y bajo continuo, op. 2, una nueva demostración de la capacidad virtuosista del instrumento solista.

DESPUÉS
1784 Mozart publica su Sonata para piano n.º 1, siguiendo los pasos de Scarlatti en la escritura para teclado solista.

1795 Beethoven publica su Sonata para piano n.º 1, op. 2, continuando la experimentación de Scarlatti con el género.

Domenico Scarlatti, virtuoso clavecinista y compositor, publicó la primera edición de sus *Essercizi per gravicembalo (Ejercicios para clavicémbalo)* en 1738. Como el título indica, esta colección de treinta sonatas estaba diseñada para el estudio del clavecín (también llamado clavicémbalo y clave), aunque, según admitió el propio Scarlatti, la originalidad de su contenido radicaba en su propósito aparentemente mundano y práctico.

La deslumbrante habilidad al teclado de Scarlatti, contemporáneo

Una familia posa con su clavecín, un instrumento que no iba a tardar en ser desbancado por el piano, en esta pintura del neerlandés Cornelis Troost (1739).



Véase también: *Piezas para clavecín* 82–83 ▪ *Musique de table* 106 ▪ Sonata para piano n.º 5, op. 25, de Clementi 132–133 ▪ Sinfonía «Heroica», de Beethoven 138–141



Para la majestad del clavicémbalo [...] muéstrate más humano que crítico y así aumentarás tu propio goce [...] Vive feliz.
Domenico Scarlatti



de J. S. Bach y Georg Friedrich Händel, fue legendaria: según un asombrado observador británico, la danza de sus dedos hacía parecer que «un millar de demonios» se sentaban al teclado. Al parecer compitió con Händel en un concurso público de habilidad al teclado, un duelo musical que, a decir de todos, acabó en tablas. Scarlatti puso su talento al servicio real como profesor de la reina de España María Bárbara de Braganza desde que era princesa de Portugal. Fueron la aptitud de esta y la continuidad de Scarlatti en su cargo los que proporcionaron las condiciones para los innovadores *Ejercicios*.

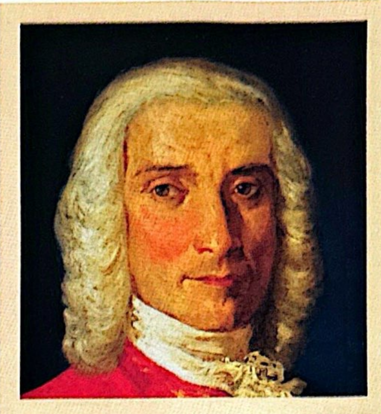
La sonata de Scarlatti

El término «sonata» deriva del verbo italiano *suonare* («sonar» y también «tocar» un instrumento) y generalmente alude a la música instrumental solista, por oposición a la música «cantada» *(cantata)*. A principios del siglo XVIII, compositores italianos como Corelli, Vivaldi y Albinoni habían escrito extensamente para instrumentos solistas –el violín era con frecuencia el elegido–; sin embargo, sus sonatas solían constar de tres o cuatro movimientos de tempo contrastado. Por el contrario, las sonatas de Scarlatti para clavecín (por aquel entonces un instrumento relativamente olvidado) eran piezas de un movimiento en dos partes, a menudo pivotando en torno a una pausa central, y tendían a ser más cortas, con una duración de entre tres y cuatro minutos en total.

La «Pastoral»

Aunque influida por las zarabandas y *courantes* (ambas danzas cortesanas) de sus coetáneos, la música de Scarlatti de esta época es única por el empleo de expresiones vernáculas tomadas de su entorno ibérico. La Sonata en Re menor es apodada «Pastoral» en parte por la engañosa sencillez de su melodía, pero también por la música tradicional que evoca al incluir elementos de música de danza popular española, como, por ejemplo, los efectos de rasgueado y percusivo de la guitarra. Esta adición de estilos populares a las influencias formales cortesanas iba a seguir definiendo la música de Scarlatti, que en sus sonatas posteriores rompió con las expectativas convencionales de la música de cámara barroca y experimentó con la disonancia y la síncopa.

Es este festivo «juego del arte» lo que sitúa a Scarlatti como un maestro del Barroco musical y del estilo clásico incipiente. Scarlatti ayudó a abrir el camino para los aún más radicales experimentos sobre la sonata por parte de Mozart y Beethoven, que enfatizaron la importancia de unas líneas melódicas más libres y expresivas por encima de la más formal estructura de la música barroca. ■



Domenico Scarlatti

Hijo del prolífico compositor de óperas Alessandro Scarlatti, Domenico nació en Nápoles en 1685. Músico de gran talento, siguió a su padre en una carrera musical de muy diversos encargos y bajo mecenazgo real. A los 16 años fue nombrado compositor y organista de la capilla real de Nápoles, antes de servir en Roma a la reina polaca exiliada, María Casimira. Más tarde fue *maestro di cappella* en San Pedro.

En 1721 pasó a la corte portuguesa en Lisboa, donde impartió lecciones de música a la princesa María Bárbara, y cuando esta se casó con Fernando VI de España, lo mandó llamar como tutor musical. Continuó sirviendo a la reina el resto de su vida y murió en Madrid en 1757. Aunque se le conoce sobre todo por sus 555 sonatas para teclado, compuso también música de cámara y música sacra vocal.

Otras obras

1724 *Stabat Mater* para diez voces.
1757 *Salve Regina*.

LA PRIMAVERA HA LLEGADO, Y CON ELLA LA ALEGRÍA

LAS CUATRO ESTACIONES (1725), ANTONIO VIVALDI



EN CONTEXTO

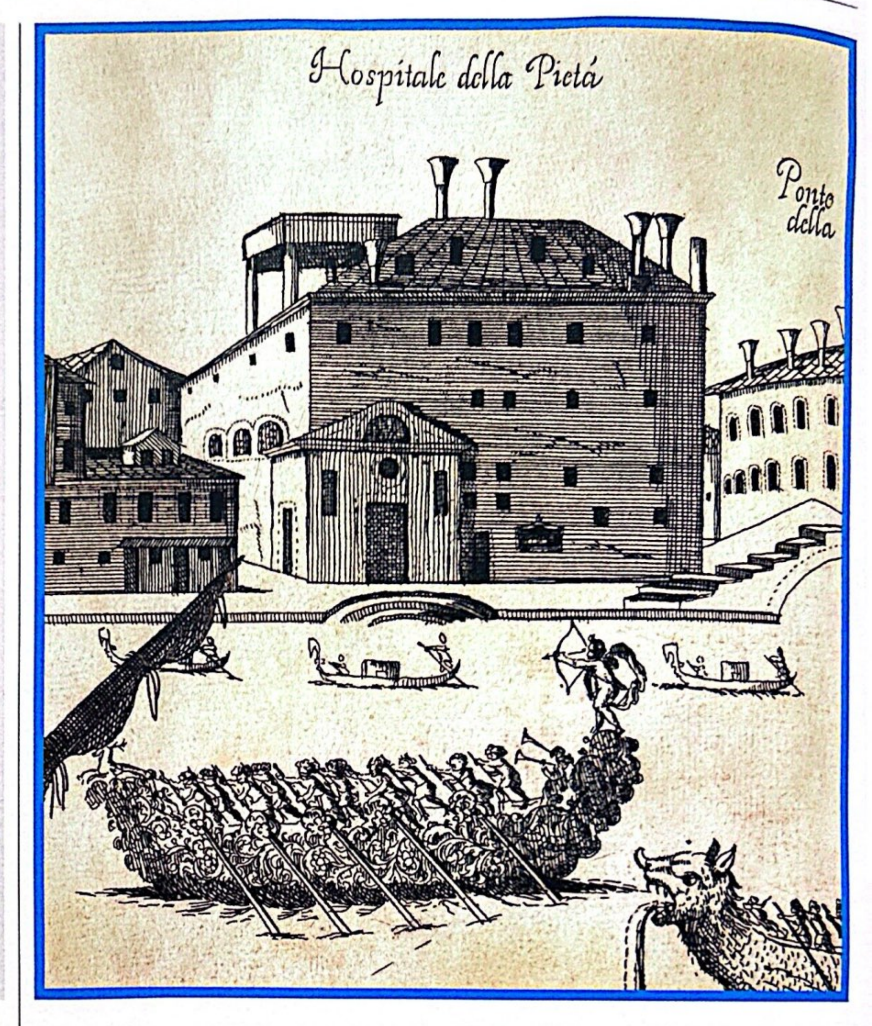
ENFOQUE
Concierto solista barroco italiano

ANTES
1692 Giuseppe Torelli publica en Bolonia la primera de tres colecciones de conciertos que otorgan nueva importancia al violín solista.

1707 Los conciertos publicados por el veneciano Tomaso Albinoni presentan la estructura de tres movimientos (rápido-lento-rápido) que se convertirá en la norma.

1721 Los seis *Conciertos de Brandemburgo*, de J. S. Bach, siguen la estructura y los principios de los conciertos de Vivaldi.

DESPUÉS
1773 Mozart compone su primer concierto para violín con la estructura de tres movimientos.



El Ospedale della Pietà, un hospicio del Gran Canal de Venecia del que Vivaldi fue nombrado maestro de violín en 1703, tenía un coro y una orquesta totalmente femeninos.

En la década de 1720, Vivaldi era más conocido en Italia como compositor de óperas, pero en el norte de Europa –así como después de la muerte de su padre– debía su fama a sus conciertos, una forma musical que él modeló, desarrolló e hizo propia, representada por *Le quattro stagioni (Las cuatro estaciones)* de 1725.

A partir de Vivaldi, la palabra «concierto» adquirió un claro significado: una pieza para uno o más instrumentos solistas y orquesta (en un concierto solista destaca un solo músico, y en un *concerto grosso* [«gran concierto»], dos o más). Antes el término se aplicaba de una manera más imprecisa para designar las obras escritas para conjuntos de voces e instrumentos, o de diferentes grupos de instrumentos. En Roma, por ejemplo, Arcangelo Corelli escribió *concerti grossi* para dos violines y teclado. A estos instrumentos podía añadirse un conjunto de cuerda mayor cuyo papel era amplificar, más que ejecutar, un contraste musical con el grupo menor.

Desarrollo del concierto

Fue en el norte de Italia, y en particular en Venecia, donde el concierto empezó a tomar la forma que Vivaldi iba a adoptar. En Bolonia, el violinista y compositor Giuseppe Torelli escribió obras para violín solista y un conjunto instrumental mayor, mientras que en Venecia el acaudalado diletante Tomaso Albinoni compuso bellos conciertos para oboe (uno o dos) y conjunto, que figuran entre las más notables obras solistas para ese instrumento.

Tanto en las obras de Corelli como en las de Albinoni empezaba a surgir un contraste entre las secciones solistas y las partes tocadas por el conjunto mayor, como si se oyeran dos voces simultáneamente dentro

Véase también: Concierto para flauta Wq 168, de Bach 120–21 ▪ Concierto para piano n.º 2, de Saint-Saëns 179 ▪ *Concierto para piano para la mano izquierda*, de Ravel 266–267

de la misma pieza. Estos fueron los fundamentos sobre los que Vivaldi construyó su obra.

Algo más joven que su colega veneciano Albinoni, Vivaldi escribió sus primeros conciertos conocidos en torno a los veinticinco años de edad. En total, durante los siguientes cuarenta años compuso unos quinientos conciertos, muchos publicados en colecciones como *Il cimento dell'armonia e dell'inventione (El combate entre la armonía y la invención)*. Otros se vendieron en partituras manuscritas, un formato que la mentalidad comercial de Vivaldi consideró más ventajoso. Más de doscientos de estos conciertos eran para violín solista (el propio Vivaldi fue un brillante y renombrado violinista), y otros para fagot, violonchelo, flauta, oboe, mandolina y flauta de pico. Casi cincuenta eran conciertos dobles (para dos instrumentos solistas), junto con otras variantes, entre ellas un concierto con partes solistas para dieciséis instrumentos diferentes.

Por medio de su impresionante obra, Vivaldi contribuyó a cambiar el curso de la historia de la música, pero nunca fue un revolucionario, más bien modificó las tendencias existentes para crear un nuevo lenguaje musical que estimuló tanto a los músicos como a las audiencias contemporáneas. Muchos de sus préstamos procedían de la ópera, un género que encontró nueva vida en el Barroco y con el que Vivaldi estuvo muy vinculado como compositor. Siguiendo los pasos de Albinoni, tomó la estructura básica rápido-lento-rápido de la obertura operística y la transformó en la estructura básica en tres movimientos del concierto: un primer movimiento rápido, pleno de acción musical a medida que solista y orquesta se alternan, seguido de un movimiento central lento, más meditativo, que precede a un nuevo estallido de actividad en el movimiento final.



Se jacta de componer un *concerto* […] en menos tiempo del que tardaría un copista en copiarlo.

Charles de Brosses
Erudito y político francés



El *ritornello*

El principal recurso estructurador dentro de los movimientos rápidos procedía de la ópera. El *ritornello* («pequeño retorno»), o ritornelo, es un fragmento o idea musical ejecutado, repetido y modificado por la orquesta a lo largo del movimiento. Habitualmente, un movimiento rápido empieza con la presentación completa del *ritornello* por la orquesta. Esto da paso a una sección solista en la que el músico recibe un sencillo acompañamiento orquestal de fondo. Luego regresa la orquesta completa, reiterando parte del *ritornello* en una clave distinta. A continuación, las secciones solista y *ritornello* se alternan, normalmente »

Antonio Vivaldi
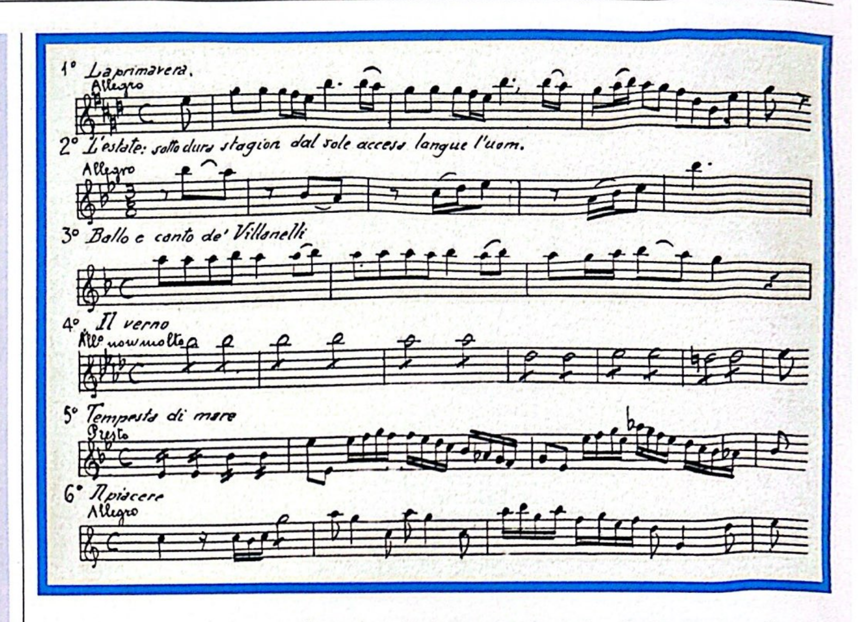


Nacido en 1678, hijo de un violinista de la orquesta de San Marcos de Venecia, Vivaldi fue ordenado sacerdote en 1703, pero abandonó el ejercicio de su ministerio para dedicarse por entero a la música unos meses después, cuando fue nombrado *maestro di violino* del Ospedale della Pietà.

Su primera colección de conciertos, *L'estro armonico (La inspiración armónica)*, publicada en 1711, le dio fama internacional, sobre todo en Alemania, donde el joven J.S. Bach fue uno de sus admiradores. Llegó a componer más de quinientos conciertos, unas cincuenta óperas y muchas obras vocales sacras, sonatas y cantatas. A finales de la década de 1730 su popularidad había decaído. Murió en la pobreza en Viena, en 1741, y fue enterrado en una fosa común.

Otras obras

1711 *L'estro armonico*, op. 3.
1714 *La stravaganza*, op. 4.
1725 *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, op. 8.
1727 *La cetra*, op. 9.



Partitura de la «Primavera» de *Las cuatro estaciones*, que forman parte de la colección de doce conciertos *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* cuya viva exuberancia transformó la majestuosa forma.

de cuatro a seis veces, hasta culminar en una representación final orquestal del *ritornello*.

Las secciones solistas también pueden observarse en la ópera. Las óperas barrocas dieron una nueva preeminencia al aria, que permitía a los cantantes exhibir la potencia, la gama y la naturaleza expresiva de su voz. De la misma manera, las secciones solistas de los conciertos permitían a los músicos hacer gala de sus habilidades virtuosistas. En una época caracterizada por la teatralidad, Vivaldi aportó una dosis de virtuosismo espectacular al concierto.

Las cuatro estaciones

Vivaldi dio rienda suelta a su teatralidad en *Las cuatro estaciones*, publicadas por primera vez en el año 1725 en Ámsterdam. Durante unos años habían circulado versiones manuscritas de las piezas, y estas ya eran ampliamente conocidas y admiradas.

Las cuatro estaciones eran los cuatro primeros conciertos de una colección de doce para violín titulada *Il cimento dell'armonia e dell' inventione*, todos ellos escritos entre 1723 y 1725. Muchos de los conciertos de Vivaldi buscaban evocar o describir estados de ánimo y mentales particulares, como aclaraban sus títulos; por ejemplo, *Il piacere* (placer), *L'inquietudine* (inquietud), *L'amoroso* (el amante) o *Il riposo* (reposo). Sin embargo, *Las cuatro estaciones*, junto con un ciclo de tres conciertos llamado *La notte*, iban más lejos, al narrar un sencillo relato musical conocido como «programa» y que después iban a adoptar muchos compositores en la época romántica.

En la versión publicada, Vivaldi hizo explícito el programa incluyendo cuatro sonetos de autoría desconocida y que a menudo se ha especulado fueron escritos por él mismo. Cada soneto cuenta la historia de una de las cuatro estaciones. El soneto de la primavera, por ejemplo, empieza describiendo cómo los pájaros «saludan con su canto» a la

El concierto

El principal atractivo de la forma concierto para compositores y músicos es su potencial dramático cuando solista y orquesta compiten y colaboran alternativamente. Muchos compositores se han inspirado para escribir sus conciertos en el talento de intérpretes concretos, como el violonchelista Antonín Kraft, para quien Haydn escribió su Concierto para violonchelo n.º 2 en Re mayor, y Beethoven su Triple concierto, op. 56. Mozart compuso sus famosos conciertos para trompa para el trompista Joseph Leutgeb. Los conciertos no tardaron en convertirse en escaparates de virtuosos, como el violinista Paganini o los pianistas Liszt y Chopin. A principios del siglo xx, Rajmáninov escribió sus conciertos para piano, y Dvořák y Elgar sus muy admirados conciertos para violonchelo. Entre los amantes del *concerto grosso* posteriores figura Michael Tippett, con su *Fantasía concertante sobre un tema de Corelli*.



El violinista Nigel Kennedy graba *Las cuatro estaciones* con la English Chamber Orchestra en 1989. Se vendieron más de dos millones de copias de esta grabación.

nueva estación, y las fuentes, avivadas por un viento suave, «con dulce murmurar discurren». Todo ello es descrito musicalmente por Vivaldi en el primer movimiento del concierto, «Primavera», en el que el *ritornello* de apertura es una danza que representa la alegría por la primavera que regresa, seguida por tres solos de violín que transmiten el canto de los pájaros y otras características de la estación.

Alta estima

La popularidad de Vivaldi en Italia declinó hacia el final de su vida a causa del creciente interés por un nuevo estilo napolitano de ópera. Sin embargo, al norte de los Alpes, sus conciertos, y en particular *Las cuatro estaciones*, le habían convertido en uno de los compositores más famosos de su tiempo. Uno de los mecenas de Vivaldi fue el conde bohemio Wenzel von Morzin, a quien el músico dedicó *Il cimento*, la colección que contenía *Las cuatro estaciones*. «Os ruego que no os sorprendáis –escribió el compositor– si entre estos pocos y febles conciertos Vuestra Ilustrísima Gracia encuentra las *cuatro estaciones* que, con vuestra noble generosidad, Vuestra Ilustrísima Gracia ha mirado con indulgencia durante tanto tiempo».

También gozó del favor del rey Luis XV de Francia, para cuya boda compuso música y que en noviembre de 1730 encargó una interpretación de «Primavera» por una orquesta formada totalmente por nobles y cortesanos musicalmente dotados. Otro amante de este concierto fue el filósofo Jean-Jacques Rousseau, que en 1775 arregló la pieza para flauta sin acompañamiento.

Influencia musical

Más notable es la huella de los conciertos de Vivaldi en sus colegas músicos. Uno de sus admiradores más célebres fue J. S. Bach, cuyo patrón, el duque de Sajonia-Weimar, regresó de un viaje por los Países Bajos con una copia editada en Ámsterdam de la primera colección de Vivaldi, *L'estro armonico*. Bach transcribió seis de los conciertos para clavecín, y según su primer biógrafo, Johann Nikolaus Forkel, fue esta experiencia la que le enseñó la importancia del «orden, la coherencia y la proporción» en música.

Aunque, según estudiosos actuales, la apreciación de Forkel fuera una exageración, el influjo de Vivaldi en Bach es evidente, por ejemplo, en el uso del *ritornello*. No menos evidente es que Vivaldi situó al concierto en tres movimientos (rápido-lento-rápido) entre las formas musicales más importantes y con ello inspiró a innumerables compositores, desde Bach, Haydn y Mozart hasta Beethoven. Asimismo, el concierto ejerció una influencia capital en otra forma emergente destinada a ser la suprema expresión instrumental para los compositores: la sinfonía. ■



Vivaldi tocó un magnífico solo [...], algo así no lo había tocado nadie y nadie lo volverá a tocar.

J.F.A. von Uffenbach

Arquitecto y melómano alemán

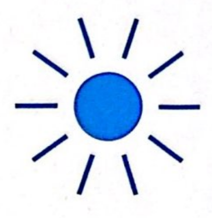
(1687–1769)



Pintar cuadros con música



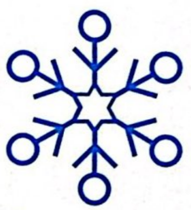
Primavera
Tres violines solistas imitan trinos de pájaros y rumor de arroyos. Un alegre tercer movimiento sugiere una fiesta de primavera con danzas.



Verano
Sonidos tranquilos hablan del calor estival, con zumbido de insectos, un cuco, una torcaz. Acordes menores y dramáticos tonos bajos evocan una tormenta de verano.



Otoño
El primer movimiento capta el frenesí de la fiesta de la cosecha. La orquesta es interrumpida por un violín solista que representa a un borracho tambaleante.



Invierno
Violines veloces imitan el castañeteo de dientes y el golpeteo de pies para entrar en calor. Escalas rápidas y disonancias sugieren los hielos y vientos invernales.

EL OBJETIVO Y FIN ULTIMO DE TODA

MUSICA

NO DEBERIA SER OTRO QUE LA

GLORIA DE DIOS

PASIÓN SEGÚN SAN MATEO (1727),
JOHANN SEBASTIAN BACH



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música coral sacra del Barroco tardío

ANTES
1471 El compositor flamenco Jacob Obrecht escribe una *Passio secundum Matthaeum (Pasión según san Mateo).*

Década de 1620 Giacomo Carissimi crea en Roma oratorios sobre temas del Antiguo Testamento para satisfacer la demanda de espectáculos operísticos en Cuaresma.

1718 Händel compone la primera versión de *Esther* sobre la reina del Antiguo Testamento. Finalmente, en 1732, esta pieza será el primer oratorio inglés.

DESPUÉS
1829 Felix Mendelssohn dirige el estreno en Berlín de la *Pasión según san Mateo*, un momento clave para la recuperación de la música de Bach.

1846 Mendelssohn estrena su oratorio *Elías*.

1850 Moritz Hauptmann (*Kantor* de la iglesia de Santo Tomás), Otto Jahn (biógrafo de Mozart) y el compositor Robert Schumann fundan en Leipzig la Bach Gesellschaft con el fin de publicar las obras completas de Bach.

1963–1966 El compositor polaco Krysztof Penderecki compone la *Pasión según san Lucas*, arreglo orquestal-coral atonal del relato de la Pasión.

La etapa final del barroco musical, conocida como Barroco tardío, estaba en camino hacia 1680. Fue en esta época cuando quedó fijado el nuevo sistema tonal, en el que la música se construía a partir de las notas que formaban las escalas mayor y menor, y que los compositores del Barroco tardío, como Johann Sebastian Bach, usaron para controlar el fluir de sus obras mediante la modulación entre distintas claves. Una de las características definitorias de la música barroca, el contrapunto cada vez más complejo, combinando distintas líneas melódicas, permitió crear vívidos efectos dramáticos: emparejada con elementos rítmicos incisivos, la música alcanzó una fuerza emotiva sin precedentes.

Mientras que en los periodos anteriores la música vocal había sido preeminente, el creciente interés



La Crucifixión, representada a menudo en la pintura renacentista, como en esta obra de Lucas Cranach el Viejo, se convirtió en tema para los compositores al hacerse la música más descriptiva.

Véase también: *Ein feste Burg ist unser Gott* 78–79 ▪ *El arte de la fuga* 108–111 ▪ *Elías* 170–173 ▪ *El sueño de Geroncio* 218–219

por la música instrumental proporcionó a los compositores otro recurso dramático. Rompiendo los límites del mero acompañamiento, la cada vez más importante orquesta podía desempeñar un papel mucho más variado y expresivo, que ayudó a alimentar la difusión de la ópera barroca. Esta tendió a florecer en centros mercantiles donde individuos acaudalados se unieron a la nobleza para disfrutar del espectáculo y ofrecieron grandes oportunidades a compositores como Georg Friedrich Händel. Sin embargo, la mayoría de los ciudadanos conoció las innovaciones musicales durante las ceremonias religiosas.

Dramatizar la música de iglesia

Los compositores no tardaron en comprender que las técnicas y la música operísticas que insuflaban relevancia contemporánea a los mitos clásicos podían servir igualmente para fines litúrgicos, dando vida a unos textos bíblicos que muchos feligreses no podían leer por sí mismos. Al no estar permitido representar óperas durante las seis semanas de la Cuaresma, los compositores las sustituyeron por oratorios sobre temas bíblicos.

Muchos de los géneros de la música coral de esta época eran similares a los de la música profana. Puesto que a los compositores se les pedía música para más de sesenta servicios religiosos al año, no era insólito que remodelasen piezas profanas, como hizo Johann Sebastian Bach al componer su *Oratorio de Navidad* (1734–1735).

Evolución del género coral

Durante el Barroco tardío, la forma de la misa evolucionó en el norte de Alemania de la *prima pratica* (primera práctica), caracterizada por el arreglo polifónico de las partes más importantes («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» y «Agnus Dei») con un coro y acompañamiento instrumental, hasta adquirir una entidad mucho mayor. Ello se debió en parte a la influencia de las tradiciones italianas que Bach halló, a partir de 1712, en la música de Antonio Vivaldi. La orquesta creció, y especialmente con los acompañamientos *obbligato* (esenciales, escritos por completo), también lo hizo su contribución a la música. También las voces solistas eran más habituales.

De las cinco misas que Bach escribió destaca la Misa en Si menor (1749), una de las obras más importantes del canon musical occidental. La compuso al final de su vida y no fue interpretada antes de su muerte. Extrañamente para la tradición luterana, presenta un arreglo completo del ordinario latino en veinticinco movimientos a lo largo de unas dos horas.

Aunque en decadencia en esta época, el motete (versos sagrados »



No «arroyo» [*Bach* en alemán], sino «mar» debería llamársele, por su riqueza infinita e inagotable de combinaciones de tonos y armonía.

Ludwig van Beethoven



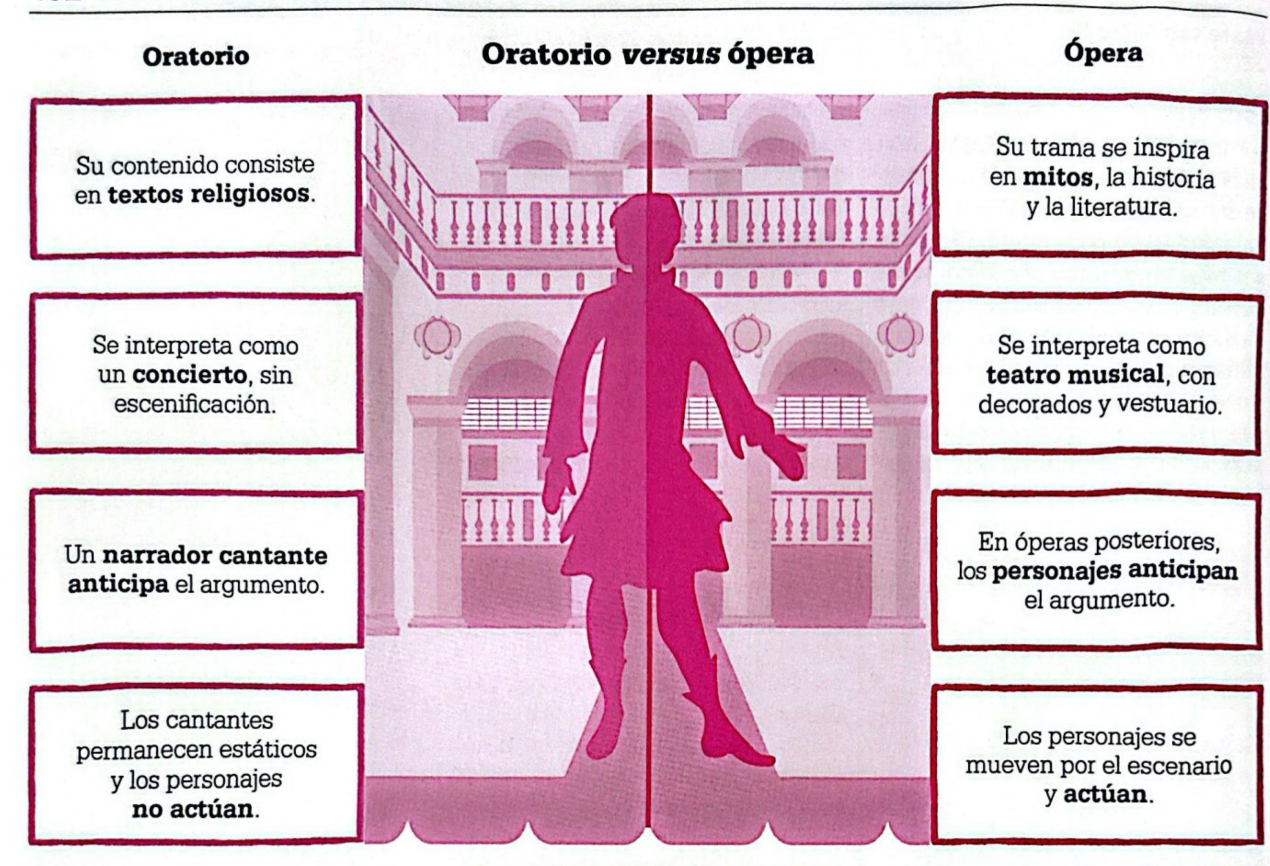


Johann Sebastian Bach

Nacido en Eisenach (Alemania) en 1685, J.S. Bach fue el más eminente de un largo linaje de músicos. Aprendió música primero con su padre y luego con su hermano y, al acabar los estudios en 1703, fue nombrado músico de corte en Weimar. Su fama de teclista excepcional se extendió con rapidez. Poco después escribió la primera de sus más de doscientas cantatas. En 1717 se trasladó a Köthen para ocupar el puesto de *Kapellmeister*. Allí escribió muchas obras instrumentales, entre ellas los *Conciertos de Brandemburgo*. En 1723 asumió el cargo de *Kantor* de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, donde residió hasta su muerte en 1750. Durante este periodo se convirtió en el principal compositor del Barroco tardío, con una habilidad para el contrapunto que probablemente nunca haya sido igualada.

Otras obras

1723–1732 Seis motetes, BWV 225–331.
1733 Magnificat, BWV 243.
1749 Misa en Si menor, BWV 232.



musicalizados) aún era un género coral relevante, particularmente en Francia, donde se habían establecido dos estilos distintivos. Los *petits motets* eran acompañados solamente por el continuo, mientras que los *grands motets*, como los de Jean-Baptiste Lully, comportaban solistas y un mayor número de instrumentos. En Alemania los motetes eran menos comunes, y los más conocidos hoy son los de Heinrich Schütz y Bach. Los motetes de Bach, que influyeron poderosamente en Wolfgang Amadeus Mozart (1765–1791), fueron prácticamente sus únicas obras interpretadas con regularidad desde su muerte hasta principios del siglo XIX. Cada uno estaba arreglado para un coro de distinto tamaño, y no está claro cómo se usaron dentro de los servicios religiosos, aunque algunos fueron escritos para funerales.

Otras formas corales del Barroco tardío fueron el himno, el Magnificat y el madrigal. El himno *(anthem)* prevaleció en Reino Unido como una obra seccional dramática que separaba secciones instrumentales con pasajes solistas, recitativos y coros completos. Esta forma halló un brillante exponente en Purcell, y Händel la elevó a una altura incluso mayor. Sus cuatro himnos ceremoniales incluyen el famoso *Zadok the Priest (Sadoc el sacerdote)*, escrito para la coronación de Jorge II en 1727.

El Magnificat, cantado en las vísperas, es el cántico de la Virgen María tomado del evangelio de san Lucas, musicalizado inicialmente en el Renacimiento. Monteverdi y Vivaldi crearon importantes arreglos barrocos, pero el más conocido probablemente sea el de Bach para cinco voces y orquesta.

Aunque el madrigal suele asociarse más con periodos anteriores, esta forma profana para voces y acompañamiento siguió siendo habitual durante el Barroco. El sutil figuralismo engendrado por el madrigal influyó en otros géneros y se halla en muchas obras corales sacras de la época.

La *Pasión según san Mateo*

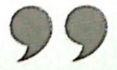
Para un músico como Bach, dedicado sobre todo a la música litúrgica, la Pasión (que abarca los acontecimientos bíblicos desde la Última Cena hasta la Crucifixión) era una oportunidad para aplicar las técnicas dramáticas de la ópera en un escenario religioso. Bach escribió al menos tres obras de este tipo (solo se conservan dos). Su dominio de la emoción, la imaginación y el poder expresivo hacen de la *Pasión según san Mateo (Matthäus-Passion)*, des-

tinada a ser interpretada a cada extremo del sermón de Viernes Santo (en 1727 o 1729), una cumbre de la creatividad humana. Bach colaboró con Picander, un poeta de Leipzig, para la creación del libreto, que presentaba el drama bíblico además de reflexiones sobre su contenido. La iglesia de Santo Tomás, para la que fue escrita, contribuyó a incrementar el dramatismo con sus dos tribunas de órgano, en las que Bach podía distribuir sus fuerzas como un coro doble a lo largo de la nave. Aunque ya había empleado técnicas similares en otras obras, como los motetes, la adición de dos orquestas y organistas permitía una mayor variedad de texturas dramáticas.

Además, Bach insertó varios corales luteranos en el material original. Cuando Martín Lutero empezó a traducir los textos litúrgicos al alemán se hicieron necesarias nuevas melodías, a partir de las cuales se crearon himnos que se habían convertido en el sostén principal del culto para los fieles. Bach armonizó miles de estas melodías y las utilizó regularmente como base de cantatas o preludios corales. En la *Pasión según san Mateo*, las melodías corales datan de 1525 y 1656, y por tanto, resultarían familiares para la audiencia. La mayoría se presenta en una armonía a cuatro voces, pero tres son elementos acompañantes en otros movimientos. Así, Bach logró mezclar lo conocido con lo nuevo, algo esencial para una feligresía que escuchaba por primera vez una obra tan intensa y a tan gran escala.



Alguien que ya ha olvidado el cristianismo no puede evitar oírla como un evangelio.
Friedrich Nietzsche



Cantatas y oratorios

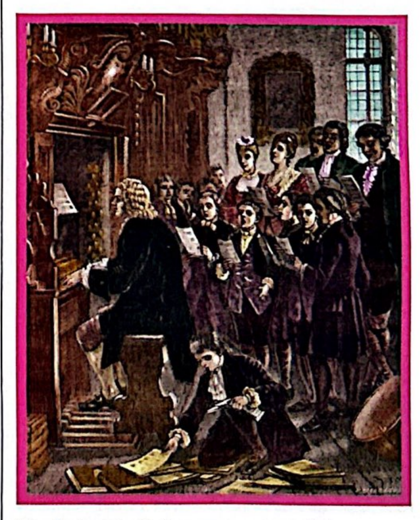
El oratorio había sido tradicionalmente un concierto para orquesta, coro y solistas que describía un pasaje bíblico o la vida de un santo. Solo difería de la ópera en que no se escenificaba y carecía de acción entre los personajes. La cantata era interpretada a menudo por grupos similares, pero en la iglesia, antes y después del sermón, y consistía en reflexiones sobre los textos bíblicos de la misa. Ambos géneros contenían elementos operísticos como recitativos, arias y coros, pero en la cantata se utilizaban de manera más sutil para sugerir dramatismo.

En el Barroco tardío es difícil distinguir la cantata del oratorio. El *Oratorio de Navidad* de Bach, por ejemplo, es realmente una cantata. Bach, cuyas cantatas sacras se consideran unas de las piezas musicales más sublimes, también compuso cantatas profanas, como la *Cantata del café*, que es en esencia una ópera cómica en miniatura.

Caracterización musical

Al igual que en una ópera, los papeles principales de la *Pasión según san Mateo* eran interpretados por solistas a los que, en ausencia de escenografía y vestuario, Bach dio a menudo caracterizaciones distintivas. El narrador, el tenor Evangelista, siempre interpreta un recitativo *secco* (una línea vocal hablada, sin métrica, acompañada solo por el bajo continuo). Esto hace que la narración sea más potente, clara y sin ambigüedades. En cambio, las palabras de Jesús son un recitativo *stromentato*, acompañado por las cuerdas de la primera orquesta. Al tocar notas sostenidas y resaltar las palabras clave, estas añadían un sonido espiritual a la *Vox Christi* (voz de Cristo), que se ha comparado con una aureola. Esta caracterización se percibe tal vez con mayor potencia cuando, casi operísticamente, Jesús pronuncia sus últimas palabras sin acompañamiento de cuerda, transmitiendo así un sentimiento realmente desolador de abandono. Sin embargo, en manos de Bach, esa misma ausencia de cuerdas en el aria soprano «Aus Liebe Will mein Heiland sterben» (Por amor quiere morir mi Salvador) sugiere un ánimo distinto, casi lastimero.

A lo largo de toda la obra, Bach es claramente consciente de la necesidad de utilizar la orquesta para »



Bach tocó el órgano y enseñó en Santo Tomás de Leipzig, como muestra este grabado de 1882. Él y sus alumnos suministraban música a las cuatro iglesias principales de la ciudad.

asegurarse de que los oyentes reciben todo el impacto del texto. Esta atención a la orquestación, mucho más común en las obras para la escena (a menudo de una duración similar a la Pasión), se puede apreciar en el uso de oboes *da caccia* («de caza», similares al corno inglés) para apuntalar la siniestra descripción del Gólgota en «Ach Golgotha». No menos gráfico es, en «Buss und Reu» (Contrición y arrepentimiento), el momento en que el contralto describe sus lágrimas entre el sonido de flautas tocando en *staccato*.

Un reparto extenso y variado

En la pieza también intervienen Judas, Pedro, dos sacerdotes, Pilatos y su esposa, dos testigos y dos sirvientas, aunque normalmente no todos los papeles son asumidos por solistas distintos. En muchas interpretaciones los solistas menores son miembros de los coros. Con un reparto tan diverso y tanto texto discursivo, Bach rompió con la tradición del oratorio de evitar la interacción entre solistas e incluyó duetos y escenas de masas con pasajes que simulaban hablantes simultáneos e intercalados. Así, en «Weissage uns, Christie» (Profetízanos, Cristo) los dos coros se alternan al estilo de los *cori spezzati* desarrollado primero en San Marcos de Venecia, mientras que en «Herr, wir haben gedacht» (Señor, hemos recordado) cantan de manera simultánea para representar a los fariseos ávidos de poder.

La auténtica gloria de los coros está en la escritura contrapuntística, sobre todo cuando, tras cantar en atroz discordancia mientras claman por la libertad del preso Barrabás, se embarcan en una serie de complejas estructuras musicales especialmente difíciles de ejecutar. Un momento anterior particularmente conmovedor es el que sigue al prendimiento de Jesús en el huerto, cuando, tras una gimiente introduc-



Exige a los cantantes [...] hacer con sus gargantas [...] todo lo que él puede hacer con el teclado.

Johann Scheibe
Crítico y compositor **(1708–1776)**



El coro de Santo Tomás de Leipzig, aún en activo, se remonta a 1212, hace más de 800 años. Con Bach como *Kantor* (1723–1750), la iglesia y la ciudad fueron el centro de la música protestante.



Bach y tres de sus hijos posan para un retrato de Balthasar Denner (1730). Bach tuvo veinte hijos, y entre principios del siglo XVI y finales del XVIII su familia engendró más de setenta músicos.

ción instrumental, soprano y contralto lamentan el destino de Jesús con tonos resignados; en contraste, el coro exige su liberación, creando una extraordinaria tensión entre los dos estados de ánimo. Mientras la resignación continúa, el coro, que puede describir a los discípulos o a los fieles, gana en agitación, y la orquesta conduce la música hacia una conclusión jadeante. El final de esta sección en escala mayor puede resultar sorprendente, al apoyar las palabras *«mördrische Blut»* (sangre asesina), sin embargo, se ha sugerido que la música podría estar recordando al oyente que, por doloroso que resulte, sin el prendimiento de Cristo, su crucifixión –y por tanto la salvación– no sería posible.

En otras partes, muchos de los textos más contemplativos, como el coral «Ich bin's ich sollte büssen» (Soy yo quien debería expiar) o el aria del bajo «Mache dich, mein Herze, rein» (Purifícate, corazón mío), animan a los oyentes a sentir la emoción e identificarse con el drama. Tal vez el ejemplo más impresionante sea el aria «Erbarme dich, mein Gott» (Ten piedad de mí, Dios mío), donde la simplicidad del ritmo cadencioso, acompañado por el llanto de un violín, apuntala y realza la intensidad del sentimiento de horror y culpa de Pedro por su deslealtad a Cristo mientras repite las diecisiete palabras del texto con angustia creciente.

La *Pasión según san Mateo* solo se representó unas pocas veces en vida de su autor. El novedoso estilo clásico había empezado a revolucionar la composición y el gusto musicales, y Bach fue considerado anticuado por escribir música contrapuntística de este tipo.

El legado de Bach

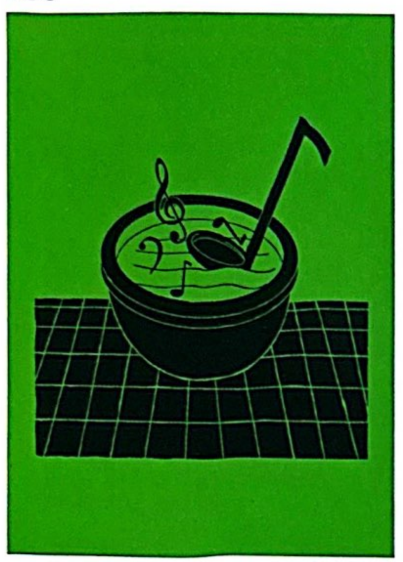
Hacia el final de la vida de Bach, su música se calificaba de «aprendida», en el sentido más peyorativo del término, y la de su hijo Carl Philipp Emanuel era mejor conocida. Muy pocas obras de Johann Sebastian fueron impresas, aunque en ocasiones sus piezas para teclado fueron estudiadas. Ludwig van Beethoven (1770–1827) interpretó a menudo fugas y preludios de *El clave bien temperado*. Sin embargo, obras mayores como la *Pasión según san Mateo* solo existían en ejemplares copiados a mano dentro de un reducido círculo de admiradores, algunos de los cuales habían sido alumnos suyos.

Fue a través de uno de esos grupos como Mendelssohn llegó a estudiar la obra de Bach a principios del siglo XIX. En 1829 organizó una interpretación de la *Pasión según san Mateo* que, si bien no fue ni completa ni auténtica, marcó un hito en la recuperación de la música del compositor barroco. Poco tiempo después se crearon sociedades para publicar y ejecutar sus obras. En la actualidad, la *Pasión según san Mateo* se presenta a menudo en versión escenificada: sus similitudes con la ópera hacen que cale profundamente en la audiencia. ■



La pieza musical
más hermosa jamás
escrita para violín.
Yehudi Menhuin
Sobre «Erbarme dich, mein Gott»





TELEMANN SE ALZA POR ENCIMA DE TODO ELOGIO

MUSIQUE DE TABLE (1733), GEORG PHILIPP TELEMANN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música de mesa

ANTES
1650 La pintura *Banquete de paz en Nüremberg*, de Joachim von Sandrart, muestra unos músicos tocando música de mesa en el banquete de una conferencia diplomática.

Década de 1680 Logran gran difusión las colecciones impresas de música de mesa, sobre todo alemana.

DESPUÉS
Década de 1770 La música de mesa es reemplazada por otros tipos de entretenimiento musical «ligero», como el *divertimento* y la serenata.

1820 Un grabado de Johann Wunder representa una interpretación de música de mesa en un banquete municipal en Krähwinkel, topónimo inventado con el fin de sugerir un provincialismo anticuado.

La demanda de música de mesa, o *Tafelmusik* en alemán (música ambiental para banquetes), creció de forma sostenida desde mediados del siglo XVI. En *Musique de table (Música de mesa)*, el prolífico compositor alemán Georg Philipp Telemann reunió diversos géneros de cámara que se prestaban a este tipo de música y comercializó la colección como un producto de prestigio que solo podía ser adquirido por suscripción.

La colección se divide en tres «producciones», cada una de las cuales contiene una suite de danza orquestal a modo de obertura, un concierto, un cuarteto, una sonata en trío, una sonata para instrumento solista y una «conclusión» orquestal. Aparte de las suites de danza, se hace un uso considerable de la estructura en cuatro movimientos lento-rápido-lento-rápido de la tradicional sonata *da chiesa* («de iglesia», género de música instrumental de cámara u orquestal que se interpretaba a veces durante los servicios litúrgicos). Cada producción proporciona música suficiente para amenizar una velada y contiene música de meticulosa elaboración que resulta notablemente melodiosa, incluso evocando en ocasiones canciones populares.

Händel, uno de los 206 suscriptores de la colección, parece haber tomado algunas de sus ideas musicales. Ciertos temas de su oratorio *La llegada de la reina de Saba* se asemejan a material del *Concerto* de la segunda producción de *Musique de table*. ■



[Telemann] podía escribir un motete a ocho partes con la misma facilidad con que otro escribiría una carta.
Georg Friedrich Händel



Véase también: *Concerti grossi* op. 6, de Corelli 80–81 ▪ *Música acuática* 84–89 ▪ *Las cuatro estaciones* 92–97 ▪ Concierto para flauta Wq 168, de Bach 120–121



SU CORAZON Y SU ALMA ESTABAN EN SU CLAVECIN

HIPÓLITO Y ARICIA (1733), JEAN-PHILIPPE RAMEAU

EN CONTEXTO

ENFOQUE
El estilo galante

ANTES
1607 Se estrena en Mantua *Orfeo*, de Monteverdi, la ópera más antigua que permanece en el repertorio actual.

1673 Nace la tradición operística francesa con el estreno de *Cadmus et Hermione (Cadmo y Harmonía)*, de Jean-Baptiste Lully, la primera de sus tragedias líricas.

DESPUÉS
1752 Una representación de la ópera bufa (cómica) *La serva padrona (La criada patrona)*, de Giovanni Battista Pergolesi, provoca la *querelle des bouffons*, una disputa entre partidarios de la ópera seria y la cómica.

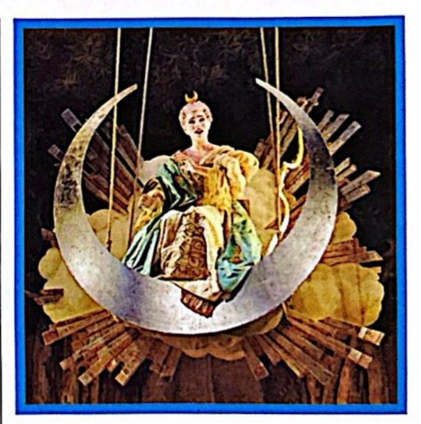
1774 Tras reformar la ópera italiana, Christoph Willibald Gluck compone *Ifigenia en Áulide* para la escena parisina.

La música galante surgió de la oposición a la complejidad percibida en la música barroca. Mientras que esta se caracterizaba a menudo por la seriedad y la grandiosidad, el estilo galante era elegante, ligero y cercano.

Uno de los adalides más alabados de este estilo fue el compositor francés Jean-Philippe Rameau, cuya primera ópera, *Hippolyte et Aricie (Hipólito y Aricia)*, se estrenó en París en 1733. Rameau la compuso en la forma convencional de cinco actos de la tragedia lírica de Jean-Baptiste Lully, pero en todos los demás aspectos rompió con este modelo, usando atrevidas disonancias, frases más largas y un enfoque ornamentado de la escritura melódica que llegó a tipificar el estilo galante.

Guerra de palabras

Esta ópera atrajo duras críticas de los llamados «lullistas», que temían que la música italianizante de Rameau amenazara el estatus emblemático de la cultura francesa de las óperas de Lully. El debate entre lullistas y ramistas ardió a lo largo de varios años, durante los cuales Rameau escribió cuatro óperas más. Con el tiempo su música empezó a ser mejor aceptada y, cuando en 1752 estalló la *querelle des bouffons*, una disputa que duró dos años sobre los méritos de las óperas francesa e italiana, la música de Rameau ya se consideraba típicamente francesa. ■

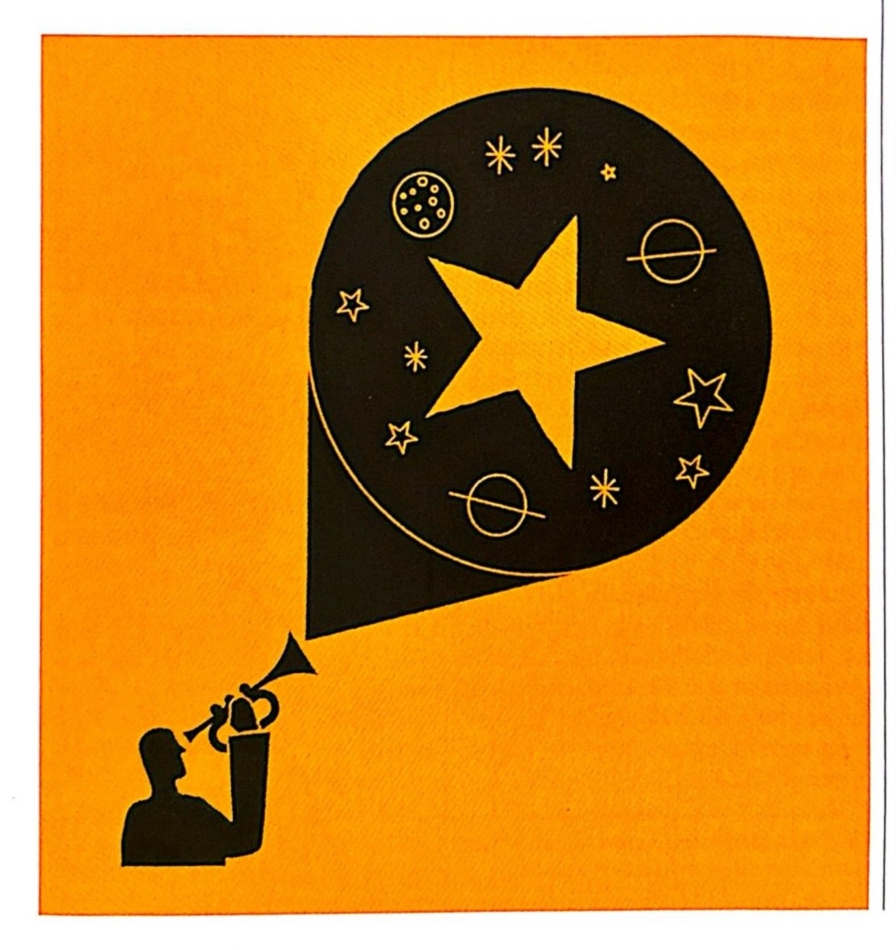


La *mezzosoprano* estadounidense Jennifer Holloway interpreta el personaje de Diana en un ensayo de *Hipólito y Aricia* en el Théâtre du Capitole de Toulouse en el año 2009.

Véase también: *El burgués gentilhombre* 70–71 ▪ *Orfeo y Eurídice* 118–119 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *La traviata* 174–175

BACH ES COMO UN ASTRONOMO QUE [...] ENCUENTRA LAS ESTRELLAS MAS MARAVILLOSAS

***EL ARTE DE LA FUGA* (1751), JOHANN SEBASTIAN BACH**



EN CONTEXTO

ENFOQUE
El contrapunto barroco

ANTES
***C.* 1606–1621** Jan Sweelinck compone *Fantasia chromatica*, una de las primeras obras que muestran el desarrollo contrapuntístico de un único tema.

1725 Johann Fux publica *Gradus ad Parnassum (Escala al Parnaso)*, que incluye ejercicios para escribir fugas. Mozart estudió esta obra.

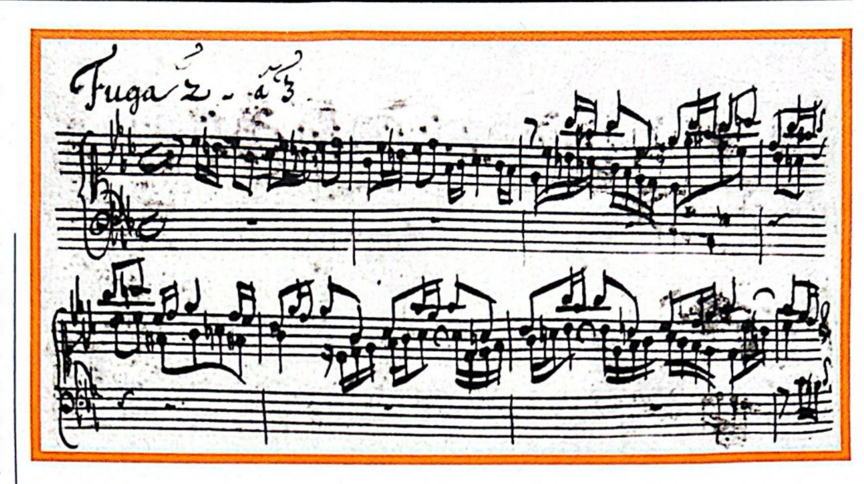
DESPUÉS
1837 Mendelssohn publica Seis preludios y fugas, op. 35, demostrando que la fuga es un género romántico viable.

1910 Dante Busoni publica *Fantasía contrapuntística*, un homenaje a *El arte de la fuga* que incluye una conclusión de la incompleta última fuga.

A diferencia de la música posterior, que dependía a menudo de una línea melódica sobre una serie de armonías, la música barroca solía construirse combinando varias líneas melódicas, o voces, independientes y entrelazadas. Esta técnica, conocida como contrapunto, permitía a los compositores crear obras de una complejidad y un dramatismo abrumadores, reflejo de la exuberancia de otras manifestaciones artísticas de la época. Sin embargo, también exigía suma habilidad para componer largos tramos de música con variedad e interés suficientes.

El auge del estilo clásico y su énfasis en la simplicidad y la prefe-

Véase también: *Misa L'homme armé* 42 ▪ *Ein feste Burg ist unser Gott* 78–79 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *Elías* 170–173 ▪ *Réquiem*, de Fauré 210–211 ▪ *El sueño de Geroncio* 218–219



La segunda fuga de *El clave bien temperado* de Bach está en do menor. Los dos grupos de veinticuatro preludios y fugas seguían el orden de las doce tonalidades mayores y menores entre el do y el si.

rencia por los cambios de armonía más lentos redujeron la necesidad de que los músicos dominaran técnicas tan complejas. No obstante, Bach, el principal practicante del contrapunto en la época barroca, consideraba esta habilidad tan vital que hacia el final de su vida quiso organizar y dar a conocer los resultados de su trabajo en obras como *El arte de la fuga*, un ciclo de unas veinte fugas.

Principios del contrapunto

Bach ya había publicado mucho antes obras para enseñar contrapunto a los teclistas. Entre ellas destacan las quince invenciones a dos voces en dos partes y las quince sinfonías a tres voces. En cada una de estas piezas se presenta una sencilla melodía de apertura sin acompañamiento, que luego es transferida a las otras partes (o «voces», como se les llamaba incluso en la música instrumental) mientras la primera parte continúa con una melodía complementaria.

Para el ejecutante, la dificultad de tales obras no consiste solo en tocar con soltura las a menudo velozmente fluidas partes, sino en lograr equilibrar la importancia relativa de las voces de modo que el oyente pueda apreciar la interacción y una interpretación musical satisfactoria. Aunque estas obras cumplen las estrictas reglas barrocas que gobiernan la disonancia cuando está permitida (por ejemplo, al pasar notas sobre tiempos débiles), su estructura es relativamente libre.

Construir una fuga

Bach era más conocido por sus fugas, que siguen los mismos principios, pero organizados en estructuras »

Preludios, fugas y afinación bien temperada

En cada uno de los dos libros de *El clave bien temperado*, Bach presenta 24 preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores que ponen de relieve la gama de claves utilizables con los métodos de afinación de la época. La afinación («temperamento») siempre ha sido difícil. Una nota a una octava de otra suena similar porque su frecuencia sonora se puede reducir a una sencilla razón 2:1. Las razones de frecuencia entre otras notas son más complejas, de manera que al afinar en una escala de do mayor, con todos los intervalos puros, otras escalas sonarían ligeramente desentonadas. El sistema mesotónico usado desde *c.* 1570 y basado en un intervalo de tercera puro funcionaba bien únicamente para 10–15 de las 24 tonalidades. El sistema bien temperado era un compromiso, al afinar en intervalos lo bastante equidistantes para permitir la ejecución en todas las claves. El sistema moderno de temperamento igual divide la octava en intervalos iguales, casi todos impuros.



Al afinar un piano, como este Schimmel de concierto alemán, el afinador usa un diapasón de horquilla o un aparato electrónico para ajustar las cuerdas a la altura requerida.

Estructura: la fuga

	EXPOSICIÓN			EPISODIO	SECCIÓN CENTRAL					EPISODIO	SECCIÓN FINAL		CODA
Soprano			S	PL	PL	R	PL	S	CS	PL	CS	PL	PL
Contralto		R	CS	PL	S	CS	PL	PL	PL	PL	S	PL	PL
Bajo	S	CS	PL	PL	PL	PL	PL	PL	R	PL	PL	S	PT

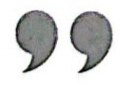
En una fuga, cada una de las tres o más voces entran una detrás de la otra, imitando y modificando el tema inicial. La estructura ilustrada en esta tabla tiene muchas otras variantes posibles.

Clave
S = *Sujeto:* tema principal de la fuga.
R = *Respuesta:* el sujeto, repetido a la quinta (5 notas) superior.
CS = *Contrasujeto:* tema secundario contrastante.
PL = *Parte libre:* material libre basado en el primer tema.
PT = *Pedal de tónica:* nota final prolongada en el bajo.

mucho más rígidas, lo que permite experiencias de audición muy ricas. La estructura básica de una fuga requiere que una melodía, denominada «sujeto», sea presentada por la primera voz en la tonalidad principal. A continuación, la segunda voz presenta la misma melodía pero empezando en la quinta nota de la escala utilizada: esto se conoce como «respuesta». Al replicar a esta, la primera voz toca un «contrasujeto» que puede ser muy contrastado. Entonces entra la tercera voz de nuevo con el sujeto, empezando sobre la misma nota en una octava distinta, mientras que la segunda voz toca el contrasujeto y la primera voz normalmente tocará material libre derivado del sujeto. Esta secuencia se mantiene hasta que hayan entrado todas las voces, creando así una «exposición» que avanza rápidamente de la simplicidad a la complejidad usando un material musical limitado.



Trabajo incesante, análisis, reflexión, mucha escritura, autocorrección sin fin: ese es mi secreto.
Johann Sebastian Bach



La fuga progresará añadiendo «episodios» de tono cambiante, derivados a menudo del material temático del sujeto. A su vez, la sección central presenta el sujeto en distintas tonalidades y formatos hasta que la obra regresa a la tonalidad principal. Sin embargo, este viaje es realzado por otros recursos, como el *stretto*, donde sujetos y respuestas entran antes de que los precedentes se hayan resuelto.

Herramientas de enseñanza

Al escribir las 48 fugas de *El clave bien temperado*, Bach ofreció un compendio de técnicas de estudio tanto para teclistas como para compositores. Estas fugas fueron concebidas para la enseñanza y, aunque fueron interpretadas en salas de conciertos, no son tan potentes como sus fugas para órgano o las que se hallan en su música sacra. Sin embargo, han tenido una gran influencia en compositores posteriores, que las apodaron el «Antiguo Testamento» de la música (las sonatas de Beethoven serían el «Nuevo Testamento») y les rindieron homenaje: Shostakóvich, por ejemplo, compuso veinticuatro preludios y fugas. Incluso hoy, los pianistas estudian *El clave bien temperado* como parte de su formación.

La fascinación de Bach por el contrapunto no se centró solo en la fuga. En sus suites de movimientos de danza subyace una visión contrapuntística por su energía interior; incluso cuando la música es para violín o violonchelo solistas, al inyectar notas y frases en diferentes registros a menudo deja entrever lo que tocarían otras voces si hubiera más instrumentos.

Bach se sintió atraído igualmente por los cánones, donde una voz sigue el contorno melódico exacto de la otra, pero ligeramente retrasada (la ronda «London's burning» es un ejemplo). Esta técnica es particularmente evidente en las *Variaciones Goldberg*, un conjunto de treinta va-

riaciones para teclado publicado en 1741 que, en sus propias palabras, eran «para conocedores, para disfrute de su espíritu».

Basándose en la repetición de una línea de bajo, Bach compuso cada tercera variación como un canon, pero con una dimensión añadida. El primer canon empieza con ambas voces arrancando en la misma nota. En el siguiente, aunque la segunda voz toca en la misma tonalidad que la primera, lo hace en una nota más alta; aquí se requiere una increíble habilidad para crear material melódico que funcione y suene placentero al oyente. El tercer canon presenta la segunda voz dos notas más alta, y continúa así hasta que, en el último canon, las voces están a nueve notas de distancia. Al parecer aún no satisfecho con esta plétora de cánones, Bach tenía catorce bosquejos más en su copia de las *Variaciones*, construidos sobre las ocho primeras notas de la línea de bajo.

En *Ofrenda musical*, su última gran obra para teclado, escrita para el recién inventado piano, Bach creó una serie de catorce cánones y fugas basados en un tema supuestamente compuesto por Federico II de Prusia. En lugar de escribir como siempre la música al completo, presentó algunos acertijos musicales que empezaron a ser llamados «fugas enigma». En ellas solo escribía la melodía principal, a veces en acróstico, y luego, en latín, aclaraba brevemente qué tipo de canon debía ser y para cuántas voces. El intérprete tenía que averiguar cómo tocar la pieza. Bach llegó incluso a incluir el que luego se llamó «canon del cangrejo», donde el tema se toca hacia delante y hacia atrás al mismo tiempo. Curiosamente, la fuga en seis partes de esta obra, conocida como Ricercar a 6, está escrita sobre seis pentagramas (uno por voz) en lugar de como un arreglo para dos manos. Bach presentó del mismo modo *El arte de la fuga*, tal vez para sugerir que se trataba de música pura, sin atadura alguna a un instrumento en particular.



Es lo más difícil a lo que me he enfrentado nunca. Tienes que seguir adelante: ¿cómo lo haces? [...] Nunca ha habido nada más hermoso en toda la música.

Glenn Gould
***Pianista* (1932–1982)**



Legado inacabado

El arte de la fuga representa la culminación de los intereses contrapuntísticos de Bach. En sus catorce fugas y cuatro cánones usa el mismo tema principal de un modo determinado para generar una música de extraordinaria sutileza y variedad. La última de estas fugas, o *contrapunctus*, como él las llamaba, presenta una serie de tres sujetos distintos, cada uno resuelto en cuatro voces antes de pasar al siguiente. El final constituye uno de los momentos más conmovedores de la historia de la música. Bach introdujo un tema de cuatro notas que, en la notación alemana, coinciden con las iniciales de su apellido (B=si♭, A=la, C=do, H=si), pero no llegó a acabarlo, y el manuscrito se publicó inconcluso. ■



Glenn Gould, un pianista canadiense del siglo XX célebre por su habilidad para articular con claridad la textura de preludios y fugas, durante una grabación de música para teclado de Bach.

CLASIC

1750–1820

ISMO

Carl Philipp Emanuel Bach, compositor de corte de Federico II de Prusia, compone su Concierto para flauta en La mayor.



1753

El compositor italiano **Domenico Scarlatti** publica treinta *Essercizi (Ejercicios)*, parte de sus más de quinientas sonatas para teclado.



1758

Se estrena en Viena la ópera *Doktor und Apotheker (Médico y boticario)*, un *Singspiel* de **Carl Ditters von Dittersdorf**.



1786

1755



La Sinfonía en Mi bemol mayor de **Johann Stamitz** transforma la forma sinfonía con sus cambios súbitos de dinámica y un nuevo cuarto movimiento.

1762



En Viena, *Orfeo y Eurídice* de **Christoph Willibald Gluck** derriba los pilares convencionales de la ópera italiana al crear un espectáculo más dramático e integrado.

1787

Antonio Salieri estrena en París su *Tarare*, una *tragédie lyrique* con libreto en francés.

El siglo XVIII europeo fue el Siglo de las Luces, una época en que el viejo orden político empezaba a ceder el paso a una sociedad nueva, más abierta. Las cortes aristocráticas seguían patrocinando a los artistas, pero el ascenso de una clase media urbana generó un nuevo público de conciertos y óperas, con gustos distintos. La música de este periodo también reflejó los valores ilustrados de racionalismo y humanismo que miraban a los ideales estéticos de la Grecia clásica, rechazando el extravagante contrapunto barroco a favor de un estilo más ordenado que buscaba ante todo la elegancia y la proporción.

En la historia de la música, el clasicismo comenzó hacia 1750. Duró poco más de 50 años; sin embargo, fue tan influyente que la expresión «música clásica» se usa para referirse en general a las tradiciones musicales de gran arraigo. Unos de los primeros en adoptar el nuevo estilo fueron dos de los hijos de J. S. Bach: Carl Philipp Emanuel, un músico de corte que sirvió de puente entre los estilos musicales barroco y clásico, y Johann Christian, que alcanzó la fama en Londres dando conciertos públicos y popularizando el recién inventado piano. Sin embargo, algunos de los avances más fascinantes tuvieron lugar en Mannheim (Alemania), donde la orquesta de la corte permitió a compositores como Johann Stamitz explorar nuevas formas musicales, entre ellas la sinfonía y el concierto.

La ópera estaba sufriendo una transformación similar. Christoph Willibald Gluck, insatisfecho con el estilo rebuscado y artificial de la ópera barroca, estrenó una serie de «óperas reformadas» que simplificaban la música y aspiraban a ofrecer un drama más realista.

La escena vienesa

A medida que se iba imponiendo el estilo clásico, compositores e intérpretes tendieron a gravitar hacia Viena, que se estaba convirtiendo en el centro cultural de Europa, con una población próspera ansiosa de escuchar música nueva. Tres compositores destacaron sobre el resto: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

A pesar de ser una figura central de esta escena musical vienesa, Haydn no formó parte de ella en un primer momento. Aceptó un empleo convencional como *Kapellmeister* (director musical) de la residencia campestre de la familia Esterházy,

El inventor del cuarteto de cuerda, **Joseph Haydn**, compone su opus 54, tres cuartetos cuya originalidad transforma la música de cámara.



1788

Muzio Clementi publica su Sonata para piano en Fa sostenido menor, op. 25, n.º 5, que introduce innovaciones en la forma sonata.



1790

En Londres, el compositor y virtuoso del piano checo **Jan Ladislav Dussek** publica un importante método para tocar el piano.



1793

1788



Wolfgang Amadeus Mozart compone la Sinfonía n.º 40 en Sol menor, cumbre de la sinfonía en el periodo clásico.

1791

El *Singspiel* alcanza su cenit con el clamoroso éxito de *La flauta mágica* de **Mozart** en su estreno en Viena.

1803



Beethoven estrena su Sinfonía «Heroica», ampliamente alabada, que abre el camino a la música del periodo romántico.

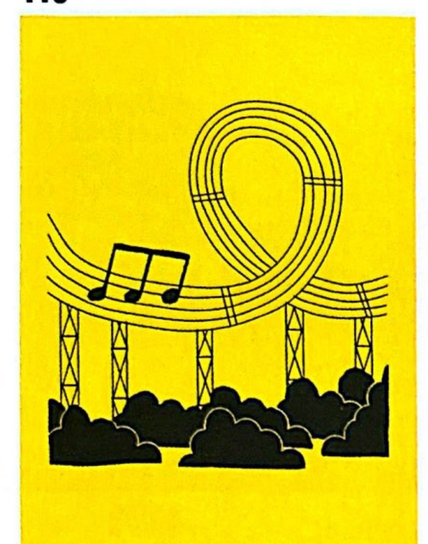
en Hungría, donde producía música para dos conciertos semanales. Allí, aislado del mundo musical exterior, Haydn desarrolló su estilo propio. Con un grupo de músicos de talento (que le llamaban «Papá Haydn») a su disposición, pudo perfeccionar sus habilidades y refinar formas musicales como la sinfonía, el cuarteto de cuerda, la sonata y el concierto solista. A pesar de lo remoto de la mansión de los Esterházy, las noticias sobre su música llegaban a Viena y más allá una vez publicada.

Mientras Haydn iniciaba su carrera como músico de corte, un joven prodigio musical de Salzburgo desfilaba por las cortes y salas de conciertos, empujado por su ambicioso padre. Genio precoz, Wolfgang Amadeus Mozart aprendió los elementos del nuevo estilo clásico mientras recorría Europa. Consciente de que no estaba hecho para la vida del músico de corte, decidió intentar ganarse la vida como compositor independiente (uno de los primeros en hacerlo) en Viena. Allí conoció a Haydn, que había viajado a la capital desde Esterházy, y trabó amistad con él. Mozart se inspiró en Haydn para sus sinfonías y cuartetos, pero se ganó la vida –y una reputación– como compositor e intérprete de piano, y más tarde fue reconocido como el compositor de ópera más destacado del periodo.

Llega Beethoven

Mientras Haydn y Mozart se encontraban en la cima de su fama en la década de 1770, otro padre ambicioso tenía aspiraciones de gloria para su dotado hijo. Aunque Ludwig van Beethoven no tuvo éxito como niño prodigio, a los 13 años ya trabajaba como músico de corte en Bonn. Posteriormente se instaló como compositor, intérprete y maestro independiente en Viena, ciudad a la que llegó en 1792, demasiado tarde para conocer a su admirado Mozart, fallecido el año anterior, pero a tiempo de recibir lecciones de composición de Haydn.

Beethoven compuso sus primeras sinfonías, sonatas para piano y música de cámara en el estilo consolidado por Haydn y Mozart; sin embargo, ya mostraba signos de un temperamento apasionado que lo alejaba del clasicismo de sus mayores. En 1803, en su tercera sinfonía, la «Heroica», amplió la forma sinfonía y desarrolló un lenguaje musical expresivo que anunciaba el inicio de un nuevo periodo de la historia de la música. ■



SU FORTE ES COMO UN TRUENO; SU CRESCENDO, UNA CATARATA

SINFONÍA EN MI BEMOL MAYOR, OP. 11, N.º 3 (1754–1755), JOHANN STAMITZ

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ampliación del alcance de la orquesta

ANTES
Década de 1720 Compositores de óperas napolitanas, como Leonardo Vinci, componen *sinfonie* en tres movimientos como preludios de sus obras dramáticas.

1732 El compositor italiano Giovanni Battista Sammartini empieza a componer sinfonías en tres movimientos.

DESPUÉS
1766 Mozart traba amistad en París con el compositor y director de orquesta Christian Cannabich, discípulo y seguidor de Stamitz.

1772 En sus sinfonías *Sturm und Drang* («tormenta e ímpetu») Haydn avanza en la exploración del estilo emotivo de música orquestal iniciado por los compositores de Mannheim.



Mannheim, cuna musical de Stamitz, se convirtió en un centro de innovación musical. Este grabado de 1788 muestra el castillo del elector, la iglesia de la corte *(Hofkirche)* y el arsenal.

El compositor Johann Stamitz se trasladó en 1741 de su hogar en Bohemia (actual República Checa) a Mannheim, capital del Electorado del Palatinado, en territorio alemán. Allí se convirtió en primer violinista de la corte y fue nombrado *Konzertmeister* hacia 1745 y director de música instrumental en 1750. Stamitz elevó los estándares de la ejecución orquestal contratando a músicos de talento (algunos también compositores), y ampliando la orquesta con la adición de instrumentos de viento como oboes y trompas. Sin embargo, no dirigía su variado grupo desde el teclado, como había sido la norma anteriormente, sino desde su puesto al frente de la sección de violines, usando el arco para señalar el inicio de la pieza e indicar el ritmo y el tempo. Bajo su dirección, la orquesta de Mannheim alcanzó renombre por la excelente calidad y precisión de su ejecución, así como por el nuevo paisaje sonoro que creó.

Véase también: Sinfonía n.º 40, de Mozart 128–131 ▪ *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ Sinfonía n.º 1, «Primavera», de Schumann 166–169 ▪ *Sinfonía Fausto* 176–177



Los instrumentos de viento no podrían usarse con más provecho: elevan [...], refuerzan y dan vida a la tormenta de los violines.

C.F.D. Schubart

Poeta, organista y compositor



Muchas de las obras que tocaba la orquesta de Mannheim de Stamitz eran sinfonías, una forma surgida en Italia como preludio u obertura de óperas, pero que se había incorporado al repertorio del concierto barroco. Habitualmente estas obras constaban de tres movimientos: uno lento entre dos rápidos.

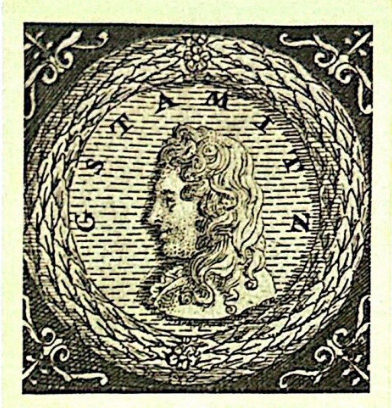
La sinfonía reinventada

En la Sinfonía en Mi bemol, y en otras de sus obras, Stamitz se apropió de la forma sinfonía y la transformó, creando muchas de las características que distinguen su estilo musical. Añadió un movimiento adicional: un minueto con una sección contrastante, llamado «trío» porque en origen estaba pensado para ser tocado por tres músicos. También adoptó la forma sonata, usada en el movimiento de apertura de la Sinfonía en Mi bemol, en la que el primer tema, tocado por toda la orquesta en la tonalidad principal (mi bemol), es contrastado con un segundo tema tocado por los oboes en la dominante (si bemol). Sigue una sección de desarrollo, con la conclusión del primer movimiento en una reexposición del segundo tema, esta vez en la tonalidad principal. Durante el periodo clásico, esta forma sonata (normalmente con una reexposición del primer tema) se convirtió en el modelo para la composición sinfónica, especialmente de los primeros movimientos.

Pirotecnia musical

Un rasgo aún más espectacular de las sinfonías de Stamitz (incluida la Sinfonía en Mi bemol), y de la escuela de Mannheim en general, eran los grandes contrastes dinámicos. A veces, un *fortissimo* repentino en un pasaje de música suave; otras, un dramático *crescendo*, en el que el sonido de la orquesta se hacía gradualmente más alto, creaban un efecto estimulante. Otro de sus artificios favoritos era el «cohete de Mannheim», una melodía o frase en rápido ascenso acompañada por un *crescendo*. Combinadas con la variada paleta instrumental de cuerda y viento de la orquesta de Mannheim, las sinfonías como las de Stamitz entusiasmaron a la audiencia y abrieron el camino a una música más dramática y emotiva.

La Sinfonía en Mi bemol fue una de las últimas obras instrumentales de Stamitz, pero su legado perduró a través de sus dos hijos compositores, Carl y Anton. Ellos y otros, como Christian Cannabich (1731–1798), que dirigió la orquesta tras la muerte de Stamitz, desarrollaron su estilo, y poco después, compositores de corte de toda Europa escribían sinfonías para entretener a sus patronos. Los compositores de Mannheim impresionaron al joven Mozart, que admiraba su orquesta y adoptó algunas de las técnicas compositivas de Stamitz en su propia música. ■



Johann Stamitz

Nacido en 1717 en Nmecký Brod (hoy Havlíčkův Brod), en Bohemia, aprendió música de su padre, organista y director de coro, antes de asistir a una escuela jesuita en Jihlava y a la universidad en Praga. Debió de trabajar como violinista antes de llegar a Mannheim, a principios de la década de 1740, donde ascendió con rapidez al puesto de director de música orquestal de la corte en 1750.

Stamitz residió gran parte de su vida activa en Mannheim, aunque también pasó un año, en 1754–1755, en París, donde ya era célebre como compositor e interpretó varios conciertos con gran éxito. Compuso música sacra y muchas obras de cámara, pero se le recuerda más por sus piezas orquestales, que comprenden conciertos para violín y sinfonías, de las que se conservan 58. En 1755 regresó de París a Mannheim, donde murió en 1757.

Otras obras

***C.* 1745** Tres sinfonías de Mannheim (en Sol mayor, La mayor y Si bemol mayor).
***C.* 1750** Misa en Re mayor.
1754 Concierto de flauta en Do mayor.



EL ACTO MAS CONMOVEDOR DE TODA LA OPERA

ORFEO Y EURÍDICE (1762), CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ópera seria clásica

ANTES
1690 Compositores como Alessandro Scarlatti crean un nuevo estilo de ópera, la napolitana, derivada de las obras vocales barrocas, que se populariza con rapidez.

1748 La fama de Gluck aumenta con el estreno en Viena de su ópera *La Semiramide riconosciuta (Semíramis reconocida)* para celebrar el cumpleaños de la emperatriz María Teresa de Austria.

1752 Gluck y el libretista Pietro Metastasio crean la ópera de gran éxito *La clemencia de Tito.*

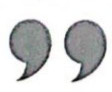
DESPUÉS
1781 Estreno de la ópera de Mozart *Idomeneo*, que muestra la influencia de Gluck, en particular en los recitativos acompañados.

En 1762 se estrenó en Viena la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Christoph Willibald Gluck. Se basaba en el conocido relato de la mitología clásica del viaje de Orfeo al inframundo para rescatar a su esposa Eurídice, pero a diferencia del mito original y de acuerdo con el gusto de la época, tenía un final feliz.

Aun cuando el argumento fuera muy conocido, el estilo de Gluck era bastante nuevo. Fue Gluck quien transformó la ópera para integrar la música y la acción de una manera más completa, aligerando los elementos de distracción que enlentecían la acción y haciendo la obra más cercana y realista. También humanizó a los personajes y sus arias al hacer que expresaran sus emociones más directamente.



No hay regla musical que no haya sacrificado voluntariamente al efecto dramático.
Christoph W. Gluck



La ópera seria

A mediados del siglo XVIII, la ópera más en boga era la que hoy en día se llama ópera seria. Este tipo de ópera presentaba arias, acompañadas por toda la orquesta, y recitativos, pasajes cantados a ritmo discursivo con muchas sílabas en la misma nota, normalmente acompañados únicamente por los instrumentos del continuo (los más comunes eran clavecín y violonchelo), que añadían una línea de bajo improvisada. Las arias tenían una estructura distintiva, llamada *da capo* («desde el principio»), con tres secciones, siendo la tercera una repetición de la primera, con ornamentación para el lucimiento del cantante, mientras que la segunda, o central, introducía una nueva melodía o desarrollaba la inicial. La representación se animaba a menudo con ricas y variadas escenografías y elaborados ballets.

Convencido de que los espectáculos suntuosos y las arias largas y ostentosas tendían a interferir en la acción dramática y de que la diferencia de textura musical entre arias y recitativos interrumpía su fluidez,

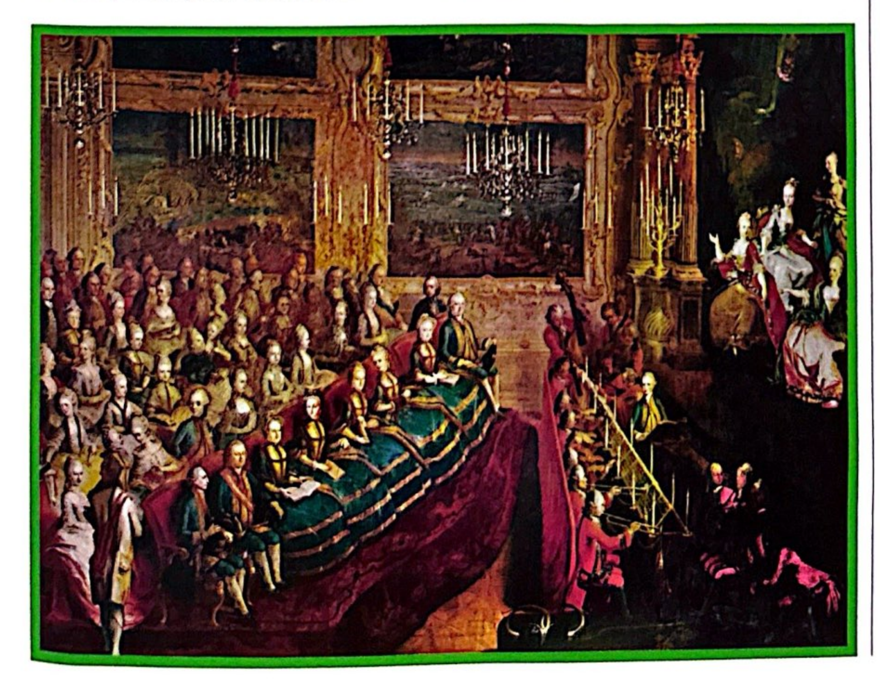
Véase también: *Eurídice* 62–63 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El cazador furtivo* 149

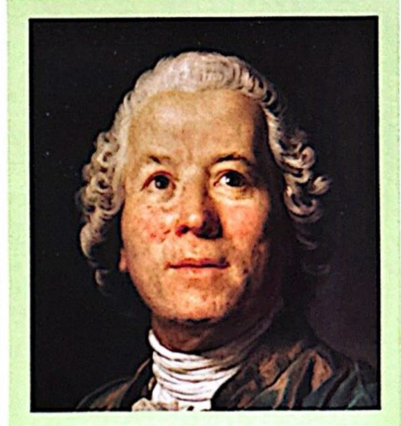
Gluck se propuso reformar la ópera junto con su libretista, Ranieri de' Calzabigi, poniendo el drama en el centro de la escena, eliminando los despropósitos de la trama y haciendo que la música sirviera a la acción. Musicalmente esto significaba prescindir de las repeticiones en las arias *da capo* y crear un estilo más sencillo y claro. Un buen ejemplo de ello es el aria de Orfeo del tercer acto «Che farò senza Euridice» («¿Qué haré sin Eurídice?»), un aria en forma rondó en la que el tema inicial regresa al final, pero sin la repetición directa *da capo*. Gluck también integró las arias y los recitativos haciendo que la orquesta completa acompañara a los segundos. Esto mejoraba la fluidez y la expresividad musical de los personajes y las emociones. En el aria del primer acto, en la que Orfeo canta su dolor, el compositor insertó conmovedores recitativos antes de cada verso, integrando así más aún los elementos.

Consecuencias y efectos

El efecto de estos cambios fue que las óperas se centraron más en los personajes y la acción: en otras palabras, si no plenamente realistas, al menos resultaban más reales y conmovedoras. Las tramas tendieron a ser más coherentes, y los personajes y situaciones –aun cuando fueran extraídos de la mitología–, más creíbles. Al mismo tiempo, los cantantes tenían menos oportunidades de hacer alardes de virtuosismo que interrumpieran la acción. Los compositores posteriores, y en especial Mozart, llevaron aún más lejos estas ideas para crear obras maestras operísticas. ▪

La ópera de Gluck *Il Parnaso confuso* fue estrenada en Viena en 1765 con motivo de la boda del emperador José II. En esta pintura de Johann Franz Greipel aparece al archiduque Leopoldo al clavecín.





Christoph Willibald Gluck

Hijo de un guardabosque, Gluck nació en Erasbach (Baviera) en 1714. Básicamente autodidacta, aprendió órgano y violonchelo en Praga y estudió en Milán con el compositor Giuseppe Sammartini antes de partir en la década de 1740 a Londres, donde compuso óperas para el King's Theatre. Allí conoció a Händel, a quien se atribuye el comentario de que su cocinero (el cantante bajo Gustavus Waltz) sabía más que Gluck de contrapunto.

Finalmente se estableció en Viena, donde trabajó con el libretista Ranieri de' Calzabigi. Ambos aspiraban a «reformar» la ópera integrando la música y la acción, y crearon obras inspiradas en la mitología clásica como *Orfeo y Eurídice* (1762) y *Alcestes* (1767). La fama de Gluck creció con sus obras posteriores, entre ellas versiones en francés de su *Orfeo* y otras óperas. Se retiró en 1779 tras sufrir un infarto y murió en 1787.

Otras obras

1767 *Alcestes.*
1777 *Armida.*
1779 *Ifigenia en Táuride.*



HAY QUE TOCAR DESDE EL ALMA, Y NO COMO UN PAJARO AMAESTRADO

CONCIERTO PARA FLAUTA EN LA MAYOR, WQ 168 (1753), CARL PHILIPP EMANUEL BACH

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Una nueva libertad de expresión

ANTES
1750 C.P.E. Bach arregla un Magnificat en un estilo similar al de J.S. Bach, quizá con el fin de asegurarse el antiguo puesto de su padre de *Kantor* en Santo Tomás de Leipzig.

DESPUÉS
1772 Joseph Haydn compone su Sinfonía n.º 44, «Fúnebre», obra maestra de la representación de la emoción en música orquestal.

1777 Johann Christian Bach, hermano menor de C.P.E., publica sus Conciertos para teclado, op. 13, prácticamente en las antípodas de la música dramática y emotiva de este.

1779 C.P.E. Bach empieza a publicar sus series de rondós y otras obras para teclado solista, que marcan la cima de su estilo musical «emotivo».

En 1738, el joven Carl Philipp Emanuel Bach fue nombrado clavecinista de corte al servicio del príncipe Federico de Prusia, que accedió al trono dos años después y llegó a ser conocido como Federico el Grande.

Emanuel, nombre por el que se conocía a C.P.E. Bach, viajó con la corte a Berlín, donde sirvió como músico durante 28 años. Considerado el mejor teclista de su generación, atrajo la admiración general, pero nunca se sintió realmente valorado. Los músicos de corte de la época tenían la categoría de sirvientes y debían componer e interpretar música acorde con los gustos de sus señores.

El rey lleva la batuta

Federico era un flautista consumado, por lo que Emanuel ocupaba un puesto subalterno respecto al mucho mejor pagado flautista de la corte, Johann Joachim Quantz, y tenía la tarea de acompañar al rey en los conciertos de la corte. También debía componer música destinada a ser interpretada por Federico, como su Concierto para flauta en La mayor. Para ahorrar tiempo, transcribía para

Carl Philipp Emanuel Bach



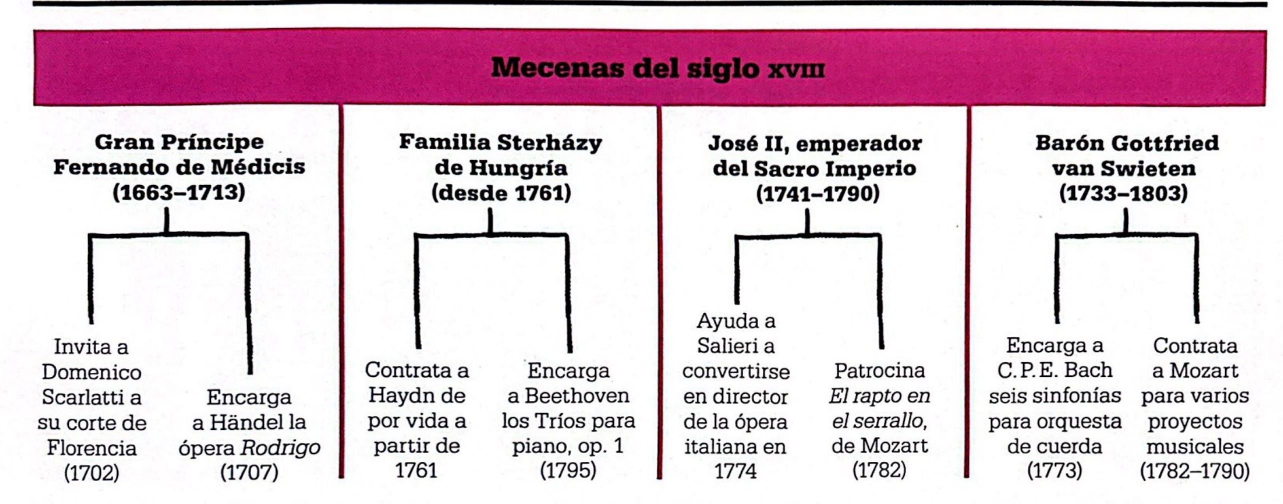
Nacido en Weimar (Alemania) en 1714, fue el segundo hijo superviviente de J.S. Bach, que fomentó su talento para el clavecín.

C.P.E. estudió leyes antes de dedicarse por entero a la música. Al servicio de Federico II el Grande de Prusia desde 1740, compuso para los músicos de la corte y escribió un tratado sobre el arte de tocar instrumentos de teclado. Sin embargo, es más conocido por sus sinfonías y conciertos, de un estilo sumamente personal y emotivo, compuestos más tarde. Murió en Hamburgo en 1788, a los 74 años.

Otras obras

1749 Magnificat en Re, Wq 215.
1775–1776 Sinfonías, Wq 183.
1783–1787 Sonatas, fantasías y rondós para teclado, Wq 58, 59 y 61.

Véase también: *Great Service* 52–53 ▪ *Música acuática* 84–89 ▪ *Musique de table* 106 ▪ *Hipólito y Aricia* 107 ▪ *El arte de la fuga* 108–111 ▪ Cuarteto de cuerda n.º 14, op. 131, de Beethoven 156–161



Un pequeño círculo de mecenas nobles apoyó a los compositores del siglo XVIII. A medida que la música se hacía más popular, los músicos fueron adquiriendo mayor independencia, pero el mecenazgo aún desempeñaba un papel crucial.

flauta conciertos que había escrito para otro instrumento; de ahí que el Concierto en La mayor naciera como un concierto para clavecín.

Aunque Emanuel estudió composición con su padre, Johann Sebastian, su estilo era muy distinto. La música del padre se basaba en el contrapunto, mientras que el hijo estaba interesado en transmitir emoción, siguiendo la tendencia conocida como *Empfindsamkeit* («sentimentalismo»), una reacción contra el racionalismo de la filosofía ilustrada. En su empeño de crear música expresiva, Emanuel desarrolló un estilo característico con súbitos y dramáticos cambios de armonía, dinámica y ritmo que dan a sus obras (sobre todo en los movimientos rápidos) una cualidad espontánea, aunque también creó movimientos lentos y melódicos conmovedores. Algunos potentes contrastes rítmicos y dinámicos están presentes en los movimientos externos del Concierto para flauta en La mayor; sin duda, Emanuel habría intensificado el dramatismo si no hubiera tenido que plegarse a lo que desearía interpretar Federico.

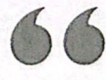


Los teclistas cuya principal cualidad es la mera técnica [...] avasallan nuestro oído sin satisfacerlo y aturden la mente sin conmoverla.
C.P.E. Bach



Búsqueda de independencia

Al rey no le gustaban las piezas más dramáticas e impredecibles de Emanuel: prefería obras más sencillas. En 1768, Emanuel partió para ocupar el cargo de director musical de las cinco iglesias principales de Hamburgo. Aún debía componer por encargo, pero tenía tiempo para crear la música que quería, ya fuera para interpretarla él mismo o para mecenas deseosos de dar rienda suelta a su estilo emotivo. Los compositores posteriores, como Mozart y Beethoven, trabajaron cada vez más de esta manera independiente, ocupando un lugar menos servil y creando una música más personal. ■



Un músico [...] debe sentir todas las emociones que espera despertar en su audiencia.
C.P.E. Bach



ME VI OBLIGADO A SER ORIGINAL

CUARTETO DE CUERDA EN DO MAYOR, OP. 54, N.º 2, HOBOKEN III: 57 (1788–1790), JOSEPH HAYDN



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Evolución del cuarteto de cuerda

ANTES
1198 El motete *Viderunt omnes*, de Pérotin, instaura la práctica de componer para cuatro voces, base del cuarteto de cuerda.

Siglos XVI–XVII Las piezas tempranas para cuarteto de cuerda comprenden la Sonata en cuatro partes de Gregorio Allegri y las *Sonate a quattro* de Alessandro Scarlatti, pero la forma estándar de la música de cámara era la sonata en trío, normalmente para dos violines y bajo continuo.

DESPUÉS
Década de 1890 Inspirado por Joseph Haydn, el promotor de conciertos londinense Johann Peter Salomon lleva los cuartetos de cuerda de los salones privados a las salas de conciertos.

Joseph Haydn inventó el cuarteto de cuerda. El porqué se decidió por la combinación de dos violines, viola y violonchelo no está claro, pero la razón pudo ser que sus registros reflejan las voces de un coro. Estos instrumentos, y los músicos para tocarlos, también debían de ser fáciles de conseguir en la corte húngara de la familia Esterházy, donde Haydn era compositor.

Antes de Haydn, el conjunto estándar de música de cámara era el trío, compuesto por un instrumento de teclado al que se unían dos melódicos (violín o flauta), con un continuo como el violonchelo, que doblaba la línea de bajo del teclado. De hecho, el uso por Haydn de cuatro instrumentos de la familia de la cuerda modernizó una tradición desarrollada por Henry Purcell en sus fantasías de cuerda para hasta seis voces, ejecutadas con violas.

Sonido mejorado

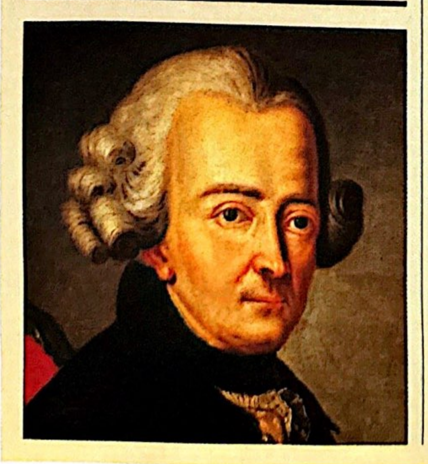
Haydn se benefició de los grandes avances en la manufactura de instrumentos, personificada en Italia por la familia Amati, Antonio Stradivari, Francesco Ruggieri y la familia Guarneri. Unos violines, violas y violonchelos más sensibles entusiasmaban a compositores e instrumentistas. Haydn también se interesó por los avances en la fabricación de arcos: los anteriores tenían que estar pegados a la cuerda, produciendo así un sonido continuo, mientras que los nuevos permitían crear un sonido breve, casi percusivo, al hacerlos «rebotar» contra la cuerda, como muestra Haydn en el *finale* de su Cuarteto de cuerda en Do mayor, op. 33 (1781).

Las cualidades de transmisión sonora de estos nuevos instrumentos y técnicas acabaron por espolear la composición de una música de cámara que pudiera ser interpretada en grandes salas de conciertos, y no solo en salones privados.

Obras originales y emotivas

La expresividad emocional de sus obras de madurez vincula a Haydn con el movimiento artístico alemán *Sturm und Drang* («tormenta e ímpetu»). Para él, el cuarteto de cuerda era el vehículo perfecto para crear contrastes extremos destinados a conmover a la audiencia. Entre sus primeros cuartetos terminados destacan el op. 9, del que más tarde afirmó que fue el auténtico punto de partida de sus composiciones de este tipo, y el op. 20, en el que la liberación

Joseph Haydn



A caballo entre los periodos barroco y clásico, Haydn fue una figura clave del clasicismo musical. Nacido en la Baja Austria en 1732, de familia humilde, fue un niño dotado para la música y asistió a la escuela coral catedralicia de Viena desde los ocho años. Sus primeras obras, incluidos algunos cuartetos de cuerda, se publicaron en París en 1764.

Su trabajo en el palacio Esterházy de Hungría cimentó su reputación como compositor. Luego viajó a muchas capitales musicales, siendo de especial relevancia su estancia en Londres, donde su trabajo tenía gran demanda. Después de las Sinfonías de Londres (93–104), solo compuso seis misas y dos oratorios. En su última aparición pública, en diciembre de 1803, dirigió *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*. Murió en su hogar de Viena en 1809.

Otras obras

1768 Sinfonía n.º 49.
1795 Trío para piano n.º 24 en Re mayor.
1797–1798 *La Creación*.
1798 *Misa Nelson*.

Véase también: *Concerti grossi* op. 6, de Corelli 80–81 ▪ Concierto para flauta Wq 168, de Bach 120–121 ▪ Sonata para piano n.º 5, op. 25, de Clementi 132–133 ▪ *La bella molinera* 150–155 ▪ Cuarteto de cuerda n.º 14, op. 131, de Beethoven 156–161

gradual de las cuatro partes en voces solistas dentro de la estructura de cuarteto marcó un nuevo hito.

Especialmente interesante es su op. 20, n.º 2, pues en él invierte la forma más habitual de un cuarteto, en la que domina el primer violín, al presentar el violonchelo como voz principal, con el segundo violín y la viola por debajo, mientras que el primer violín queda inicialmente en silencio. El minueto del tercer movimiento del op. 20, n.º 4 también es innovador: el compás habitual de los minuetos es ternario, pero en este caso los acentos hacen que suene como si estuviera en ritmo binario. En tres de los finales (op. 20, n.ºs 2, 5 y 6), asimismo, usa una forma bien establecida, la fuga, para desarrollar ideas nuevas, como la interrupción de largos tramos de *sotto voce* (muy suave) con estallidos de *forte* (fuerte).

Aclamación europea

Se cree que Haydn conoció a Mozart a principios de la década de 1780 y que ambos se hicieron buenos amigos. Haydn como segundo violín, Mozart a la viola, el austriaco Carl Ditters von Dittersdorf al primer violín y el checo Johann Baptist Vanhal al violonchelo tocaron juntos a menudo cuartetos de cuerda y experimentaron mutuamente con sus composiciones. Esto llevó a Mozart a dedicar a Haydn sus seis primeros cuartetos de cuerda maduros.

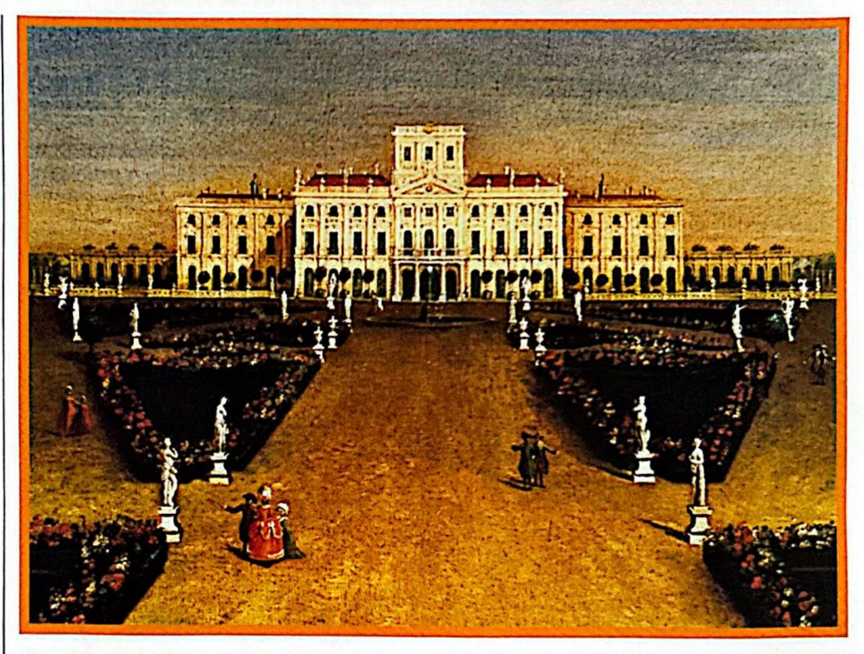
A medida que crecía en Europa la demanda de música de Haydn, sus cuartetos empezaron a ser interpretados tanto en salas de conciertos como en salones privados, y el compositor adecuó su estilo a su finalidad. De forma natural, al hacer aún más brillantes las partes del primer violín, con notas más altas y exhibiciones de virtuosismo, también hizo que las tres voces inferiores fueran más atléticas. Además, los intérpretes tenían que aprender a proyectar su sonido.



Al nombrar a Joseph Haydn, traemos a la mente a uno de nuestros más grandes hombres […] Domina cada artificio armónico.

Ernst Ludwig Gerber
Organista y compositor
(1746–1819)

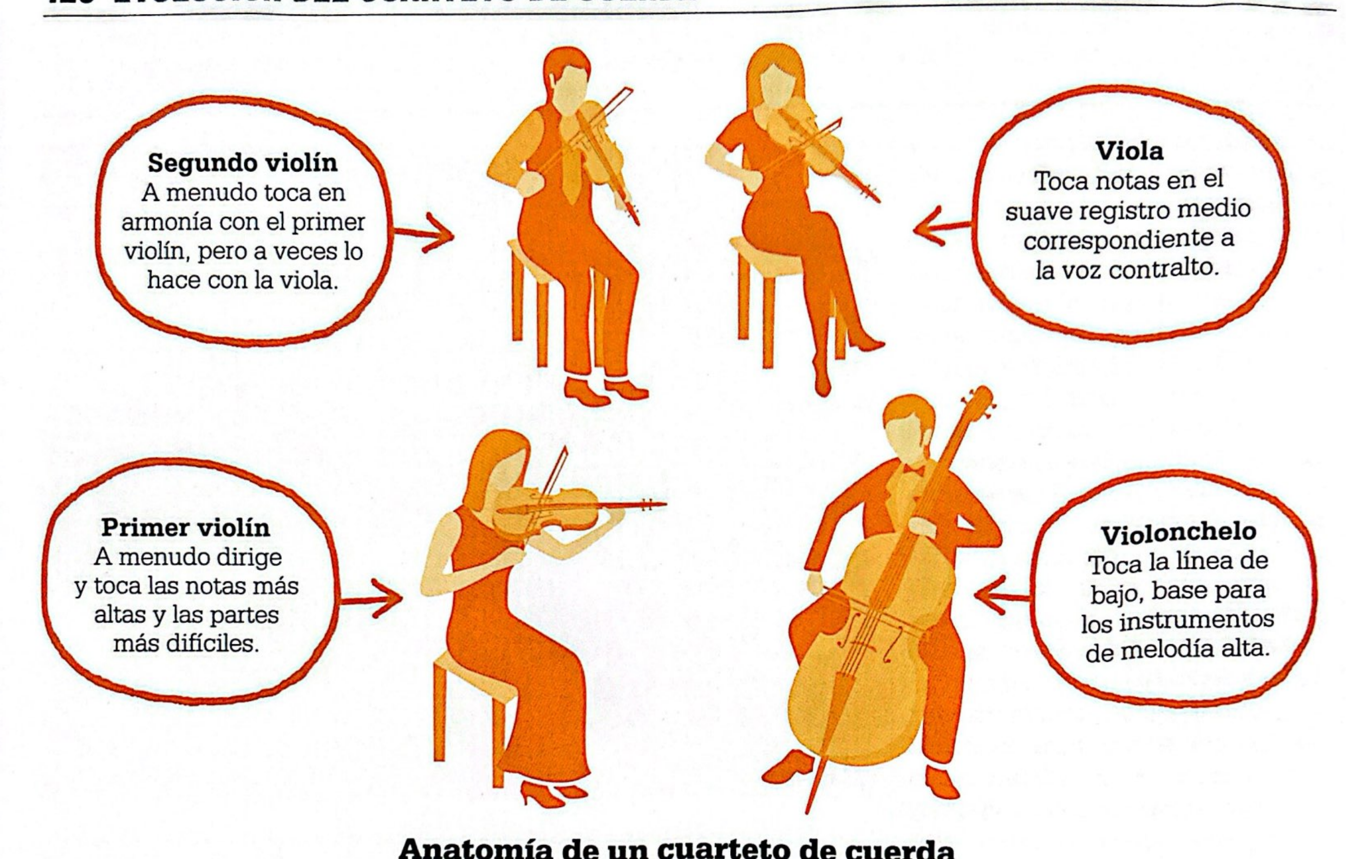




En el palacio Esterházy, que aparece en esta pintura del siglo XVIII, Haydn tuvo un puesto seguro, pero agotador: además de componer, se encargaba de músicos, partituras y actuaciones.

Una obra audaz

Su op. 54, n.º 2 en Do mayor, compuesto en 1788, es uno de sus muchos cuartetos de inventiva excepcional. Haydn experimentó con casi todas las tonalidades posibles (cambios de tono y modos mayor y menor), así como con formas clásicas (sonata, fuga, variaciones, minueto, *scherzo* y rondó). Tal vez algunos cuartetos de virtuosismo más constante y mayor brillantez de proyección, y también algunas composiciones anteriores, como el movimiento lento de su op. 20, n.º 1, evoquen mejor el perfecto sonido íntimo de un cuarteto, pero los contrastes extremos entre movimientos de su op. 54, n.º 2, así como la inspirada y audaz decisión de concluir con un movimiento lento, singularizan a este concierto como una pieza musical auténticamente memorable. »



Anatomía de un cuarteto de cuerda

El Cuarteto op. 54, n.º 2 fue uno de los que Johann Tost, un violinista muy admirado por Haydn y astuto negociante, llevó a París para su promoción y venta. Su brillante partitura solista para el primer violín estaba dirigida a una audiencia que prefería el *quatour concertant*, un tipo de cuarteto de cuerda de moda en la capital francesa entre 1775 y la revolución de 1789. También debió de adecuarse al talento de Tost para tocar en registros muy altos.

Una obertura exuberante

Tradicionalmente, la clave de do mayor elegida por Haydn para este cuarteto es un indicio de música alegre y optimista. La pieza comienza con unos brillantes y animados compases y una melodía rápida y vivazmente improvisada, de ánimo festivo. Cada instrumento lidera a su vez la sección de desarrollo, mientras que la reexposición está marcada por el exuberante arpegio del violonchelo y las interjecciones del primer violín. Cuando el movimiento debería llegar a su conclusión, Haydn –como otros grandes compositores clásicos como Mozart, Beethoven y Schubert– ignora las convenciones compositivas al acabar con un gran clímax: con ambos violines sonando al máximo, viola y violonchelo se unen antes de que el movimiento acabe casi reflexivamente, de no ser por sus dos acordes verticales finales.

Contrastes sorprendentes

El siguiente *adagio* (lento) en do menor es sumamente introspectivo. Una triste melodía cíngara es entonada en los registros más bajos de los cuatro instrumentos. El milagro de este movimiento es la imperceptible creación de lo que parece ser un quinteto, cuando los tres instrumentos más bajos tocan con dobles paradas ocasionales, liberando al primer violín para presentar un lamento que suena como si fuera totalmente improvisado. La libertad de la notación de Haydn da a cada violinista la oportunidad de realizar una interpretación individual y sin restricciones de este pasaje, algo que Brahms emuló en el movimiento lento de su Quinteto para clarinete, op. 115.

La tristeza del final –sobre un acorde silenciado– queda deliberadamente sin resolver. En lugar de la pausa habitual (e incluso la afinación de instrumentos tan habitual entre movimientos), la pieza pasa directamente al minueto, que comienza dubitativo y luego emula gradualmente el optimismo del primer movimiento. En las secciones de trío contras-

No hay cuarteto de Haydn más original [que el op. 54, n.º 2], ni que contenga más innovaciones proféticas.
Hans Keller



tante, todo esto cambia cuando un disonante la bemol repetidamente acentuado sobre un tiempo débil suena como gritos de angustia. La repetición convencional del minueto desempeña un papel crítico para la recuperación del tono optimista.

Sin embargo, es el *finale* el que proporciona la mayor sorpresa. En vez del movimiento rápido convencional, Haydn presenta un *adagio* con una melodía apacible y tranquilizadora, pero incluso aquí, el violonchelo se comporta de forma inusual, subiendo hasta el tono del primer violín. Tras un rápido interludio, el cuarteto finaliza plácidamente.

El legado de Haydn

No se sabe cuál fue la acogida del cuarteto. De hecho, las mucho menos imaginativas obras de otro austriaco, Ignace Joseph Pleyel, fueron más populares en París en aquellos días. Sin embargo, menos de 20 años después, cuando Beethoven creó sus cuartetos op. 18 en 1800, se produjo un resurgimiento de los cuartetos de Haydn. El estilo de sus 83 cuartetos había revolucionado la música de cámara: Schuman los estudió antes de embarcarse en sus tres cuartetos op. 41, y todos los compositores posteriores de cuartetos se inspiraron en Haydn. ■

Haydn visitó Viena a menudo con el séquito del príncipe Esterházy. En esta pintura del siglo XIX aparece (de azul claro) dirigiendo un cuarteto desde su posición preferida de segundo violín.



Conjuntos de cámara

En el siglo XVIII, a medida que aumentaba la educación y crecía la clase media, el aprecio por la música se extendió más allá de las cortes e iglesias. El número de músicos aficionados aumentó con rapidez, y los amantes de la música podían reunirse en una «cámara», o salón, para tocar en casa. Esto creó un mercado de piezas musicales adaptadas a un ambiente íntimo, sobre todo para instrumentos de cuerda, que se combinaban armoniosamente y eran más asequibles y fáciles de conseguir tras las mejoras de la fabricación de instrumentos.

Aunque el cuarteto de cuerda fue el conjunto de cámara más habitual en los periodos clásico y romántico, los compositores escribieron también para quintetos, con una viola o un violonchelo más, o añadiendo un contrabajo. Finalmente las composiciones incorporaron otros «quintos» instrumentos, como el clarinete, creando así un sonido más rico. También aparecieron obras para quintetos de viento-madera (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno).

A finales del siglo XVIII, muchas casas de clase media ya poseían un piano, y los compositores crearon música de cámara adecuada: tríos (piano, violín y violonchelo); cuartetos (tríos de piano, violín y violonchelo más viola) y quintetos (cuartetos de cuerda y piano). El dueto para piano tocado por dos intérpretes en el mismo instrumento también se hizo frecuente en hogares y conciertos, y compositores como Mozart y Schubert crearon piezas para cuatro manos.

MOZART SE ERIGE COMO EL GENIO MAS TREMENDO SOBRE TODOS LOS MAESTROS

SINFONÍA N.º 40 EN SOL MENOR, K 550 (1788), WOLFGANG AMADEUS MOZART



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Innovación de la sinfonía clásica

ANTES
1759–1795 Joseph Haydn compone más de cien sinfonías con el formato de cuatro movimientos.

1764 Con ocho años de edad, Wolfgang Amadeus Mozart compone su Sinfonía n.º 1 en Mi bemol mayor, K 16.

DESPUÉS
1803 Ludwig van Beethoven completa su tempestuosa y política sinfonía «Heroica».

1824 Beethoven finaliza su proyecto sinfónico con la Novena sinfonía, que contiene un movimiento final con solistas vocales y coro.

A comienzos de la década de 1780, Mozart ya había compuesto más de treinta sinfonías. Estas obras acusan la influencia de factores tanto musicales como extramusicales: el trabajo llevado a cabo en la corte del arzobispo de Salzburgo, su ciudad natal; sus giras por los centros musicales de Italia; su búsqueda de empleo en Múnich y París, y sus visitas a Mannheim, la capital de la sinfonía durante el siglo XVIII.

Cumbre del clasicismo

Tras establecerse en Viena en 1781, Mozart compuso relativamente pocas sinfonías y se concentró en los conciertos para piano, la música de cámara y obras para la escena. Sin embargo, en el verano de 1788 es-
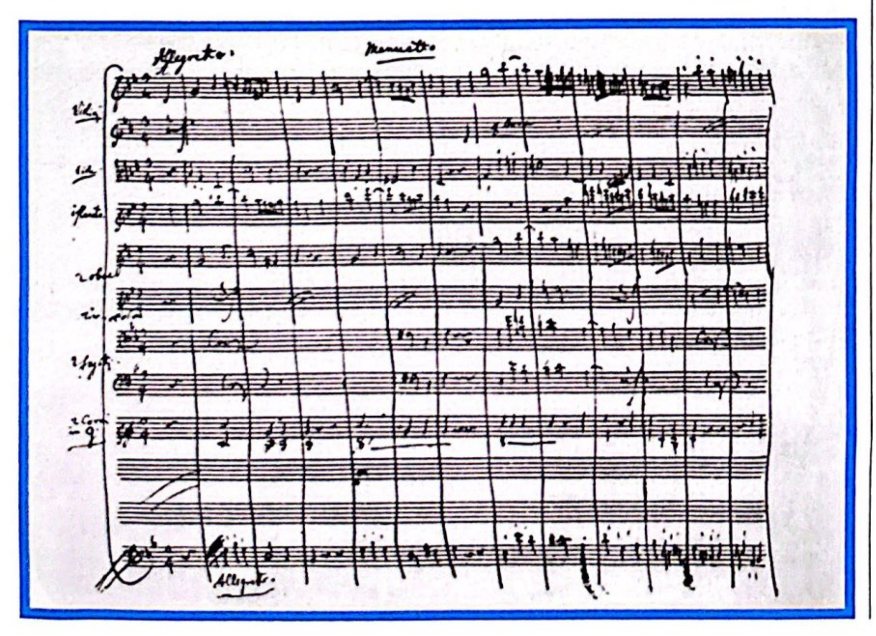
Véase también: *La flauta mágica* 134–137 ▪ Sinfonía «Heroica», de Beethoven 138–141 ▪ *El cazador furtivo* 149 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187

cribió sus tres sinfonías finales (39 a 41), incluida la Sinfonía n.º 40 en Sol menor, posiblemente para una serie de conciertos proyectados para un casino del centro de Viena. Estas obras representan la culminación del género sinfónico en el periodo clásico, aunque también apuntaban a la música del siglo XIX, con su énfasis en un amplio espectro de armonías, junto con programas de concierto que atribuían narraciones y temas distintivos a las piezas musicales.

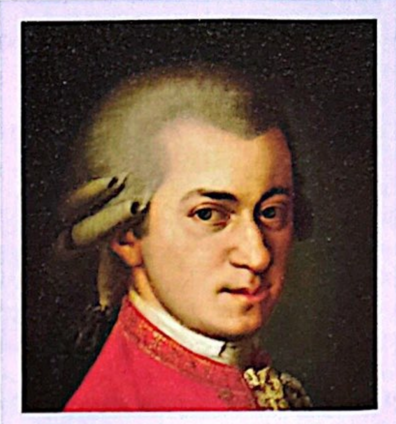
Fuerzas expresivas

El joven Mozart había sido influido por el movimiento *Sturm und Drang* («tormenta e ímpetu»), que preconizaba la emoción y el individualismo creativo. Este estilo, inspirado en la literatura de la época, es también evidente en obras del precursor y prolífico «padre de la sinfonía», Joseph Haydn. En música, el *Sturm und Drang* se expresó mediante el empleo de tonalidades menores, ritmos sincopados, saltos melódicos y otros ornamentos, todos los cuales caracterizan la «Pequeña» sinfonía en Sol menor (n.º 25, K 183), terminada en 1773.

Esta música caprichosa se complementaba a menudo con la virtuosa ejecución asociada a la ciudad de Mannheim (Alemania), que Mozart visitó en 1763, con siete años de edad, y en 1777–1778, cuando contaba 21. Los instrumentistas de Mannheim eran célebres por sus cambios de dinámica y excitantes *crescendos*, pero no era solo este estilo lo que resultaba nuevo: también la estructura de las sinfonías de Mannheim, en cuatro partes en lugar de tres, difería de la de sus coetáneas. Asimismo, el mayor peso que los compositores que trabajaban »



Mozart componía con frecuencia su música en fragmentos, a veces simples esbozos, antes de elaborarla en manuscritos. Este fragmento pertenece a su Sinfonía n.º 40 en Sol menor.



Wolfgang Amadeus Mozart

Nacido en Salzburgo (por aquel entonces perteneciente al Sacro Imperio), en 1756, siguió los pasos de su padre, Leopold, músico y compositor de la corte del arzobispo. Sin embargo, su brillantez como violinista, pianofortista y compositor hizo que su ciudad natal le pareciera sofocante, incluso provinciana, y trató de buscar empleo en otra parte.

En 1781 se estableció en Viena, sede del poder y la pompa de los Habsburgo. Allí, trabajando como compositor independiente, perfeccionó géneros como la sinfonía, el concierto y el cuarteto de cuerda, y compuso óperas de enorme éxito. Murió por causas misteriosas en 1791, a los 35 años, dejando unas seiscientas piezas musicales y un extraordinario legado para las generaciones venideras.

Otras obras

1773 Sinfonía n.º 25 en Sol menor.
1779 *Misa de la Coronación.*
1786 *Las bodas de Fígaro.*
1790 *Così fan tutte.*
1791 *Réquiem* (inacabado).

para la corte otorgaron a los finales previamente bailables (y algo frívolos) revolucionó aún más el género sinfónico.

La Sinfonía n.º 40

Mientras varias de las obras anteriores de Mozart ostentan características musicales espectaculares procedentes de Mannheim –como, por ejemplo, la yuxtaposición de las secciones de viento-madera y de cuerda para potenciar el efecto sonoro–, la «Gran» sinfonía n.º 40 en Sol menor se caracteriza por una paleta instrumental más integrada. Este estilo es típico de las obras de Viena que, junto con Mannheim, era la ciudad más vinculada al género sinfónico en el siglo XVIII. Aunque ostensiblemente más contenidos, de allí beben en abundancia el colorido armónico y el dramatismo melódico.

Empezando con una figura gimiente en las cuerdas, la Sinfonía n.º 40 en Sol menor presenta pasajes atrevidos y tempestuosos, así como una escritura virtuosista para toda la orquesta. De hecho, la obra en conjunto transmite una sensación de tragedia implícita y a menudo se hace eco de la música de Mozart para la escena.

Todo ello fue concebido para impresionar a los sofisticados vieneses, como lo fueron las audaces elecciones tonales de Mozart en los cuatro movimientos. Estas exigen frecuentes proezas de ingenio musical a lo largo de la escala, en particular al comienzo de la sección de desarrollo del enérgico *finale*. Aquí Mozart utiliza once de las doce notas de la escala cromática (prescindiendo solo del sol, la tónica –o nota central– de la sinfonía), creando de esta manera un sonido complejo y en ocasiones disonante. No es de extrañar que Arnold Schönberg, conocido por usar las doce notas de una escala, se sintiera atraído por esta obra en particular.

La tonalidad principal, sol menor, es también un componente importante de la obra. Para Mozart fue el canal musical a través del cual expresó con frecuencia dolor o tragedia, no solo en obras enteras, sino también en arias como la de Pamina «Ach, ich fühl's» («¡Ay, tengo el presentimiento!») en *La flauta mágica*. Aparte de las vueltas y revueltas armónicas, la sensación de impredecibilidad emocional de la Sinfonía nº. 40 dimana de la distinta longitud de las frases musicales, como sucede en el primer movimiento, que arranca como si estuviera iniciado. Igualmente compleja, y en ocasiones bastante antagónica, es la textura orquestal. Aunque nunca llega a una fuga completa, como en el movimiento final de la subsiguiente Sinfonía



Mozart creó una segunda versión de la Sinfonía n.º 40 que incluía clarinetes, inventados recientemente. Estos fueron obra del artesano del siglo XVIII Jacob Denner.



El Burgtheater de la Michaelerplatz de Viena fue inaugurado por la corte imperial de los Habsburgo. En él se estrenaron varias óperas de Mozart.

Un centro musical

Como capital del imperio de los Habsburgo, Viena fue durante dos siglos el centro de la música europea y el hogar de muchos de los grandes compositores clásicos, entre ellos Mozart, Beethoven y Haydn que convergieron en la ciudad en busca de mecenazgo y audiencias, y encabezaron una larga lista en la que figuran Schubert (nacido en Viena), la familia Strauss, Brahms, Bruckner, Mahler, Schönberg y Webern.

A medida que crecía el interés del público por la música se fueron construyendo nuevos teatros y salas de conciertos. En 1741, la emperatriz María Teresa creó el Burgtheater, cerca del palacio real, y en 1833, el compositor y director Franz Lachner fundó la Künstlerverein, precursora de la Orquesta Filarmónica de Viena, rival de la de Berlín por el título de mejor orquesta del mundo.

n.º 41 en Do mayor, «Júpiter», el contrapunto (líneas melódicas alternas tocadas por encima o por debajo de la línea principal) es apreciable en toda ella. Incluso el minueto con trío del tercer movimiento, normalmente un ejercicio de apacible repetición, es más bien apasionado, más cercano a una disputa que a una danza cortesana.

En conjunto, los cuatro movimientos de la sinfonía nos llevan muy lejos del equilibrio y la elegancia de obras anteriores de Mozart y de sus coetáneos. Parecen mirar al futuro, hacia la música más turbulenta del periodo romántico.

El legado de Mozart

No está claro si la Sinfonía n.º 40 se estrenó en vida de su compositor. Muchos comentaristas opinan que no fue escrita en absoluto para Viena, sino para la posteridad. Sin embargo, la existencia de una segunda versión de la partitura con partes para dos clarinetes –probablemente escritas para sus amigos, los clarinetistas Anton y Johann Stadler, que también tocaban el *corno di bassetto*– indica que Mozart debió de haber oído al menos una interpretación.



La música de Mozart es tan pura y hermosa que yo la veo como un reflejo de la belleza interior del universo.
Albert Einstein



Después de la muerte de Mozart, sus tres últimas sinfonías, un magnífico tríptico con el sol menor en su centro, fueron reiteradamente ensalzadas como el cénit de la sinfonía clásica. Sin duda estas obras, junto con el gran cuerpo sinfónico de Haydn, fueron un punto de referencia para el joven Ludwig van Beethoven en Bonn. Llegado a Viena el año de la muerte de Mozart, Beethoven fue alumno de Haydn e imitó inicialmente tanto la música de su maestro como la de Mozart, su ídolo, pero terminó rompiendo ese molde con obras radicalmente diferentes, como las sinfonías «Heroica», en 1804, y Novena, en 1824.

Secuelas románticas

La música de Franz Schubert, contemporáneo de Beethoven, distinta desde los puntos de vista tonal y expresivo, también encontró su modelo en las últimas obras de Mozart. Aquellos que siguieron a estos maestros vieneses, como Hector Berlioz y Franz Liszt, continuaron adaptando la sinfonía clásica a sus propios objetivos románticos, introduciendo nuevos efectos y elementos dramáticos, así como las notas de programa para ayudar a la audiencia a entender la música (Berlioz en su *Sinfonía fantástica* y Liszt en sus poemas sinfónicos).

Todos ellos dieron a la sinfonía una teatralidad aún mayor y crearon la base para las óperas «sinfónicas» de Richard Wagner, con su énfasis en los motivos recurrentes y en el rol cambiante de la orquesta, a la que Wagner situó por primera vez fuera de la vista del público, focalizando así la atención en el escenario. Las raíces de tan audaces innovaciones se hallan en las obras sinfónicas compuestas por Mozart hacia el final de su corta vida. ■





EL OBJETIVO DEL PIANO ES SUSTITUIR UNA ORQUESTA COMPLETA POR UN SOLO INTERPRETE

SONATA PARA PIANO EN FA SOSTENIDO MENOR, OP. 25, N.º 5 (1790), MUZIO CLEMENTI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La sonata instrumental

ANTES
1758 Domenico Scarlatti publica sus treinta *Essercizi per gravicembalo (Ejercicios para clavicémbalo)*, que forman parte de sus más de quinientas sonatas para teclado.

1771 Joseph Haydn denomina una pieza para piano «sonata», en lugar de *divertimento*.

DESPUÉS
1818 Beethoven completa su Sonata «Hammerklavier», op. 106, que lleva la sonata a nuevas cotas de complejidad y virtuosismo.

1853 Franz Liszt compone su Sonata para piano en Si menor y redefine el género para el periodo romántico.

El desarrollo de la sonata instrumental fue un reflejo del cambio de la función de la música en el periodo clásico. La música dejó de ser el acompañamiento de la danza o la oración para ser el foco de atención por sí misma, y en consecuencia, los compositores buscaron medios de captar a la audiencia. Una forma de lograrlo, gracias al recién inventado piano, fue a través del dramatismo de la yuxtaposición de pasajes fuertes y suaves, algo que no era posible con el clavecín. Este recurso se hizo común. Los compositores también empezaron a estructurar su música en arcos a gran escala llamados sonatas, que permitían a la audiencia un viaje musical más variado. Un importante innovador de esta estructura en evolución fue el italobritánico Muzio Clementi, cuya Sonata en Fa bemol menor es un ejemplo perfecto de la forma sonata.

Piano de mesa (o cuadrado) de Clementi & Co. hecho en Londres, donde la empresa de fabricación de pianos de Clementi floreció a inicios del siglo XVIII.



Véase también: Cuarteto de cuerda n.º 2, op. 54, de Haydn 122–127 ▪ Sinfonía «Heroica», de Beethoven 138–141 ▪ *Preludios*, de Chopin 164–165

Las sonatas solían constar de tres o cuatro movimientos, el primero de ellos estructurado de acuerdo con lo que hoy se llama «principio de la sonata»: normalmente era el movimiento más largo y dramático, y aquel en que el compositor podía demostrar su dominio del discurso musical para conmover y captar a la audiencia. En la Sonata en Fa sostenido menor de Clementi, este primer movimiento, habitualmente rápido y enérgico, resulta insólito por reflejar un ánimo más pausado y meditativo, de considerable patetismo, que lo distingue de otras obras de la época.

El segundo movimiento solía ser más lento: daba al compositor la oportunidad de demostrar su sensibilidad más refinada y a menudo contenía secciones melodiosas. En esta sonata Clementi da un paso más: en ocasiones el agudo tiene una línea única que recuerda el canto de un aria, acompañada por la repetición de suaves acordes también presente en la escritura operística para las cuerdas. Tal vez con esta técnica Clementi intentaba robar un poco de primer plano a la ópera, el principal foro público para la música en la época.

Minueto con trío y *finale*

En las sonatas en cuatro movimientos era tradicional incluir un minueto y un trío como reminiscencia de las suites de danza barrocas. Esto proporcionaba una especie de respiro entre los movimientos más potentes, si bien Beethoven no iba a tardar en sustituirlo por un vigoroso *scherzo* («broma, juego», en italiano), cuyo ánimo podía ir de la ironía al terror.

El *finale* solía ser más ligero de sustancia, pero más brillante en cuanto a exhibición técnica, propiciando un final satisfactorio para la audiencia y, a menudo, una gran ovación para los intérpretes. En esta sonata, Clementi disfrutó haciendo alarde de su técnica para tocar con una mano dos pasajes con un tercio de teclado de separación, una habilidad por la que era famoso y que superaba la capacidad de los aficionados (y de muchos profesionales). De este modo imprimió en la obra el sello de pieza para sala de conciertos. ▪

El principio de la sonata

Exposición
Se presentan **dos temas** en dos tonalidades distintas, el primero de ellos en la tónica.



Desarrollo
Los temas son **manipulados**, fragmentados, ampliados y **transformados**.



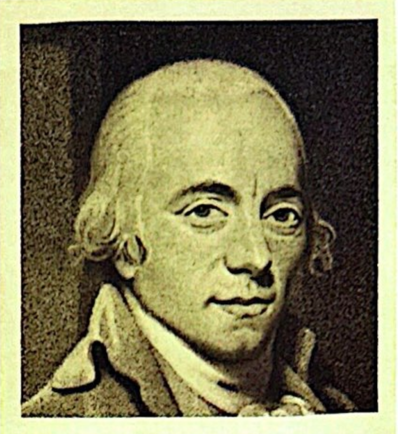
Reexposición
Se tocan de nuevo **ambos temas**, esta vez los dos en la **tónica**.



Coda
Concluye el movimiento.



El principio de la sonata produce un argumento musical que crea tensión y la resuelve.



Muzio Clementi

Nacido en Roma en 1752, a los 14 años de edad llamó la atención del mecenas británico sir Peter Beckford, que se lo llevó a su mansión de Dorset y financió su formación musical durante los siguientes siete años. En el momento de su debut, Clementi pudo ser el mejor teclista del mundo y fue el primer auténtico virtuoso del piano.

En 1780 inició una gira de dos años por Europa durante la cual conoció en Viena a Mozart (quedó impresionado por el «espíritu y la gracia» de este, que lo calificó de «charlatán»). A su vuelta a Londres adquirió fama como compositor y como profesor. También fue editor musical y fabricante de pianos de gran éxito, y ayudó a fundar la Real Sociedad Filarmónica de Londres. Murió en 1832 y fue enterrado en la abadía de Westminster.

Otras obras

Antes de 1781 Sonata para piano en Si bemol mayor, op. 24, n.º 2.
1800 12 valses para piano, triángulo y pandereta.
1826 *Gradus ad Parnasum*.

POR EL PODER DE LA MUSICA, ATRAVESAMOS ALEGRES LA OSCURA NOCHE DE LA MUERTE

***LA FLAUTA MÁGICA* (1791), WOLFGANG AMADEUS MOZART**



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ópera en alemán

ANTES
1770 Estreno de *La caza (Die Jagd)*, de Adam Hiller, ópera cómica y uno de los *Singspiel* más conocidos del siglo XVIII.

1789 El estreno de *Oberón, rey de los elfos (Oberon, König der Elfen)*, del checo Paul Vranitzky, pone de moda la *Zauberoper* (ópera mágica).

DESPUÉS
1805 *Fidelio*, la única ópera de Beethoven, se representa por primera vez en Viena.

1816 Estreno en Berlín de *Ondina*, de E. T. A. Hoffmann, una *Zauberoper* sobre una ninfa acuática.

1821 Se estrena en Berlín *El cazador furtivo (Der Freischütz)*, un *Singspiel* romántico de tema sobrenatural de Carl Maria von Weber.

L*a flauta mágica (Die Zauberflöte)*, de Mozart, una ópera en dos actos estrenada en Viena en septiembre de 1791, marcó la cumbre del *Singspiel*, un género operístico netamente alemán que combinaba diálogos cantados y hablados.

La acción de esta obra, basada en un libreto de Emanuel Schikaneder, amigo de Mozart, se sitúa en el antiguo Egipto. El príncipe Tamino se extravía en los dominios de la misteriosa Reina de la Noche donde es atacado por una serpiente. Rescatado por tres damas de la reina, se enamora del retrato que estas le muestran de Pamina, la hija de la

Véase también: *Orfeo y Eurídice* 118–119 ▪ Concierto para flauta Wq 168, de Bach 120–121 ▪ Sinfonía n.º 40, de Mozart 128–131 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *El cazador furtivo* 149 ▪ *Tosca* 194–197

La flauta mágica continúa siendo una ópera inmensamente popular. En el Festival de Bregenz (Austria) atrajo más de 400 000 espectadores durante 2013 y 2014.

reina, que ha sido raptada por Sarastro, el gran sacerdote de los dioses Isis y Osiris. Tamino jura rescatar a Pamina. Con su cómico compañero Papageno (el pajarero de la reina), Tamino y Pamina pasarán por una serie de pruebas terribles, armados tan solo con una flauta y unas campanillas mágicas. Finalmente la luz triunfa sobre la oscuridad para deparar un final feliz.

Atractivo popular

Mozart compuso en total veinte óperas en tres estilos: ópera seria, ópera bufa (ambas totalmente cantadas) y *Singspiel*. La ópera seria, la forma más grandiosa –a la que pertenecen *Idomeneo* (1781) y *La clemencia de Tito* (1791), de Mozart–, solía extraer sus temas de la mitología y la historia de las antiguas Grecia y Roma. En cambio, la ópera bufa, de la que la mozartiana *Las bodas de Fígaro* (1786) es un notable ejemplo, tenía por tema situaciones divertidas de la vida real, con personajes reales.

El *Singspiel* tenía su origen en la Viena de inicios de siglo, donde el imponente Theater am Kärntnertor (Teatro de la Puerta de Carintia) se especializó en dramas musicales para todas las clases sociales, a diferencia de las óperas italianas, representadas para la corte y la nobleza. Desde Viena, el género pasó a Alemania, donde a mediados de siglo había alcanzado gran difusión por influencia de la *opéra comique* francesa y la *ballad opera* (ópera-balada) inglesa, que intercalaban canciones en el diálogo hablado, a menudo satírico. La ópera-balada más famosa fue *The beggar's opera* (*La ópera del mendigo*, 1728), de John Gay, pero quien causó mayor impacto »



Vuelvo de la ópera, que estaba tan llena como siempre [...], sigue ascendiendo en la estima del público.

Wolfgang Amadeus Mozart





Unos masones toman juramento a un nuevo miembro en este grabado en cobre coloreado (*c.* 1750). Mozart ingresó de manera similar en la logia «Beneficencia» en 1784.

Mozart y la masonería

El 14 de diciembre de 1784 Mozart fue admitido en una de las ocho logias masónicas de Viena. Por entonces la ciudad contaba con más de setecientos masones, entre los que había «hermanos» (solo los varones podían ser masones) captados entre la nobleza, el alto funcionariado e incluso la Iglesia, pero también entre la clase media: médicos, comerciantes, libreros y músicos. Uno de ellos era Emanuel Schikaneder, el libretista de *La flauta mágica*. Para los hombres como Mozart, la masonería tenía muchos atractivos: ofrecía un enfoque librepensador e ilustrado de la religión; propugnaba la virtud de la justicia, lo que para muchos masones significaba la oposición activa a los abusos del poder estatal y clerical, y proporcionaba un lugar donde relacionarse en relativa igualdad con los pertenecientes a otros estatus. Mozart siguió siendo masón el resto de su vida y además compuso piezas para actos masónicos, en particular la *Música para un funeral masónico en Do menor* (1785), en memoria de dos hermanos fallecidos.

en la Alemania del siglo XVIII fue el irlandés Charles Coffey, contemporáneo de Gay, cuya ópera-balada *The devil to pay* (1731) triunfó en Reino Unido y tuvo el mismo éxito al ser traducida en Berlín en 1743. Dos adaptaciones de otras óperas de Coffey inspiraron a Johann Adam Hiller, asentado en Leipzig y considerado el padre del *Singspiel*, en los inicios de su carrera en la década de 1760.

Género nacional

En manos de compositores como Hiller, Georg Anton Brenda, Karl Ditters von Dittersdorf e Ignaz Unlauf, los *Singspiel* dejaron de ser simples dramas dialogados con números musicales para crear ambiente y transmitir carácter. En obras como *Die Jagd* (*La caza*, 1770), de Hiller, o *Walder* (1776) y *Romeo y Julieta* (1776), de Benda, las partes cantadas se convirtieron en el núcleo dramático de la pieza. El reconocimiento oficial de tales obras como paradigmas de un género popular y típicamente alemán, merecedor de ser fomentado frente a la omnipresente ópera italiana, llegó en 1778, cuando el emperador José II de Habsburgo, amante de las artes y mecenas, estableció una efímera compañía Nationalsingspiel en el Burgtheater de Viena, uno de cuyos mayores éxitos fue *El rapto en el serrallo*, de Mozart (1782).

En la primavera de 1791, Emanuel Schikaneder propuso a Mozart la composición de otro *Singspiel*, esta vez para el Theater auf der Wieden de Viena, del que era director. La compañía de Schikaneder había cosechado recientemente un gran éxito con *Oberón, rey de los elfos*, con música del amigo de Mo-

Los personajes de *La flauta mágica* a través de la música



La Reina de la Noche
Soprano cuya maestría vocal culmina en un aria en *stacatto* que representa inestabilidad, codicia y duplicidad.



Papageno (pajarero)
Barítono que canta tonadas folclóricas alegres y vigorosas con un gran uso de la flauta de pan, que sugiere su carácter despreocupado.



Tamino y Pamina
Tenor y soprano, cuyas arias románticas y hondamente sentidas representan los principios ilustrados de luz y alegría.

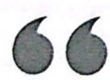


Sarastro (gran sacerdote)
Bajo cuya interpretación lenta y digna, con partes en estilo declamativo, y resaltada con grandiosos adornos orquestales, sugiere justicia y sabiduría.

zart Paul Vranitzky, un nuevo tipo de *Singspiel* llamado en ocasiones *Zauberoper* («ópera mágica»), que mezclaba la comedia con elementos sobrenaturales y un espectáculo impactante. Dispuesto a repetir el éxito de la obra de Vranitzky, el propio Schikaneder escribió el libreto de la nueva ópera, probablemente con la colaboración de Mozart. Tomaron como punto de partida el cuento de August Jacob Liebeskind *Lulú o La flauta mágica*, pero lo modificaron hasta dejarlo irreconocible. Entre otras cosas, añadieron elementos masónicos (Vranitzky, Schikaneder y Mozart eran masones), como las duras pruebas iniciáticas de los protagonistas.

La flauta mágica

Mozart murió en 1791, dos meses después del estreno de *La flauta mágica*. Esta no solo fue su última gran obra terminada, sino también una de las más sublimes. En todas sus óperas, Mozart hace gala de un talento insuperable para crear la música adecuada para cada personaje, situación o emoción. En *La flauta mágica* esto se traduce en la gran solemnidad de las canciones del sacerdote Sarastro y las dos poderosas arias de la Reina de la Noche, y en la enternecedora comicidad del dueto «Pa-pa-pa-Papagena», en el que Papageno y su compañera Papagena imaginan un futuro dichoso juntos. Solo un dominio perfecto de la expresión musical pudo permitir a Mozart aunar de manera convincente las a menudo inquietantes ambivalencias e inversiones de la ópera, como el momento en que la Reina de la Noche pasa de manera inesperada de madre angustiada a rencorosa aliada de Monostatos, el peor enemigo de su hija.



Salieri escuchaba y miraba con total atención [...] no hubo un solo número que no le arrancara un «bravo» o un «bello».

Wolfgang Amadeus Mozart



El estreno de la ópera, el 30 de septiembre de 1791, empezó mal, pero acabó bien. Durante el primer acto, la respuesta del público fue un silencio mortal. Tal vez, a pesar del reciente éxito de *Oberón, rey de los elfos*, le desconcertaron las cualidades extrañamente mágicas de la *Zauberoper*. Sin embargo, en el segundo acto el público revivió y al final reclamó la presencia de Mozart en el escenario para ovacionarlo. Desde entonces, *La flauta mágica* ha conservado una popularidad imperecedera.



Palco de la ópera en Londres, en una pintura de autor desconocido (1796). La ópera se puso de moda a inicios del siglo XVIII. Cada temporada se encargaban nuevas obras.

Esta obra fue fundamental para el desarrollo del *Singspiel* y de la ópera romántica alemana. Llevó el *Singspiel* hasta el siglo XIX, cuando el género evolucionó en dos direcciones. Una rama condujo a la ópera *Fidelio* de Beethoven (1805) y a «óperas mágicas», como *Ondina* de E. T. A. Hoffmann (1816), o *El cazador furtivo* (1821) y *Oberón* (1826) de Carl Maria von Weber, precursoras de la ópera romántica alemana plena, encarnada por las obras de Richard Wagner. La otra rama se mantuvo fiel a sus orígenes festivos y condujo a las operetas vienesas de Johann Strauss hijo (*Die Fledermaus [El murciélago]*, 1874), y de Franz Lehár (*Die lustige Witwe [La viuda alegre]*, 1905). ■

YO SOLO VIVO EN MIS NOTAS

SINFONÍA N.º 3 EN MI BEMOL MAYOR, OP. 55, «HEROICA» (1803–1804), LUDWIG VAN BEETHOVEN



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ruptura del molde de la sonata clásica

ANTES
1759 Joseph Haydn compone su Sinfonía n.º 1, en tres movimientos.

1793 Heinrich Christoph Koch, teórico alemán, es el primero en describir la forma sonata.

1800 Beethoven termina su Primera sinfonía.

DESPUÉS
1810 En una reseña de la Sinfonía n.º 5, el crítico E. T. A. Hoffmann describe a Beethoven como «un compositor puramente romántico».

1824 La Sinfonía n.º 9 de Beethoven asombra a la audiencia al añadir voces a un género hasta entonces instrumental.

La «Heroica» de Beethoven rompió límites y expectativas en su estreno público, en 1805, por su remodelación radical de lo que se entendía por «sinfonía». La audaz expansión de la forma sonata, el reajuste de la estructura musical e incluso la ordenación de los movimientos de la obra por el compositor fueron recibidos con perplejidad e indignación.

Curiosamente, las semillas de esta sinfonía habían sido plantadas con una danza. En marzo de 1801 se estrenó en el Burgtheater de Viena el ballet *Die Geschöpfe des Prometheus (Las criaturas de Prometeo)*, con música de Beethoven, que finalizaba con un alegre tema

Véase también: Sinfonía n.º 40, de Mozart 128–131 ▪ *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ Sinfonía n.º 1, «Primavera», de Schumann 166–169



¡Con gusto pagaría otro cruzado para que esto se acabara!
Miembro de la audiencia
***Estreno público de la «Heroica»* (1805)**



en mi bemol mayor. Era evidente que la melodía le atraía, pues por esa misma época la incluyó en una colección de doce Contradanzas para orquesta y en las quince Variaciones y fuga para piano (conocidas como *Variaciones Heroica*), que fueron la base para el *finale* de la «Heroica».

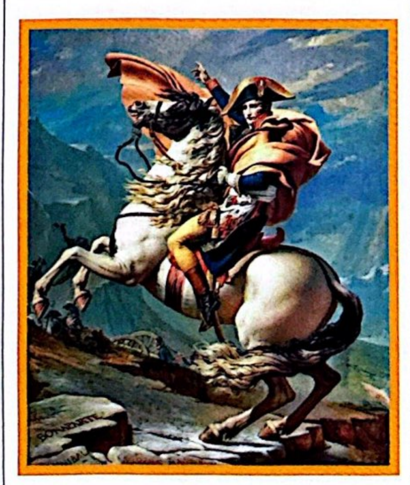
La sinfonía toma forma

Beethoven empezó a planificar su Tercera sinfonía en otoño de 1802; en octubre de 1803 había completado la partitura de piano y a principios del verano de 1804, la versión orquestal. La obra fue interpretada primero en privado para el príncipe José Francisco de Lobkowitz, uno de los patronos y promotores de Beethoven, y después se estrenó en público en el Theater an der Wien de Viena.

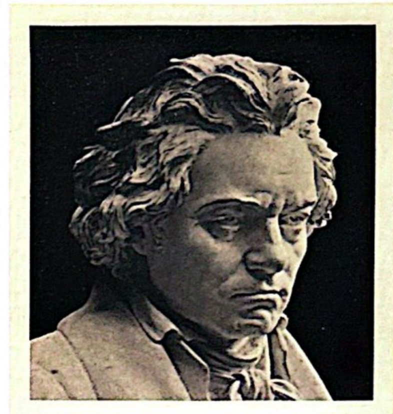
Beethoven tenía pensado dedicar la obra a Napoleón, pero cuando este se proclamó emperador de Francia tachó su nombre del manuscrito. La eliminación de la dedicatoria tenía una intención política: una vez claros los planes de invasión de Napoleón, habría sido un suicidio profesional ensalzarlo con una nueva sinfonía. La obra se imprimió finalmente con una dedicatoria al príncipe Lobkowitz (que pagó generosamente a Beethoven por ello) bajo el título de «Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre». El candidato más probable para ser ese «gran hombre», origen del calificativo «heroica», es el príncipe Luis Fernando de Prusia, que murió luchando contra los franceses en 1806 y a quien en 1803 Beethoven había dedicado su Concierto n.º 3 para piano, op. 37.

Ruptura de las reglas

La Sinfonía n.º 3 empieza con el movimiento más extenso y prolongado que el público vienés hubiera escuchado nunca. Las proporciones equilibradas de la forma sonata clásica, con una exposición y una reexposición en torno a una breve sección de desarrollo y una igualmente breve coda final para redondear el movimiento, no eran para Beethoven. En su lugar compuso un desarrollo de gran extensión entre unas largas exposición y reexposición, y acabó con una coda de más de cien compases. »



Las hazañas de Napoleón Bonaparte, evocadas en el óleo *Napoleón cruzando los Alpes*, de Jacques-Louis David (1748–1825), inspiraron a Beethoven la sinfonía «Heroica».



Ludwig van Beethoven

Hijo de un oscuro músico de corte, Beethoven nació en Bonn en 1770. Se trasladó en 1792 a Viena y estudió durante un breve tiempo con Haydn y Antonio Salieri. Pianista de talento prodigioso, alcanzó renombre como virtuoso y se ganó varios admiradores nobles y pudientes que le ayudaron a establecerse como compositor.

Beethoven fue un innovador radical en cada género musical que abordó. Tras la muerte de Haydn en 1809, se convirtió en el compositor más destacado de su generación y en líder del nuevo periodo romántico. Por un cruel giro del destino, antes de cumplir los 30 años empezó a perder el oído y para 1818 ya estaba prácticamente sordo. A pesar de esto, desde esta fecha y hasta su muerte, en 1827, compuso algunas de sus obras más radicales e inventivas.

Otras obras

1808 Sinfonías n.º 5, op. 67, y n.º 6, op. 68.
1818 Sonata para piano n.º 29 en Si bemol, op. 106, «Hammerklavier».
1824 Sinfonía n.º 9 en Re menor, op. 125.



El palacio Lobkowitz de Viena en un aguafuerte coloreado de Vincenz Reim (1796–1858). En él tuvo lugar la primera interpretación de la Tercera sinfonía el 3 de agosto de 1804.

No solo eran insólitos la extrema duración y el equilibrio del primer movimiento, sino que Beethoven introdujo un tema completamente nuevo tras la exposición (en la que tradicionalmente eran declarados todos los temas). Este nuevo tema estaba en mi mayor, una tonalidad muy alejada de la principal de la pieza.

También la forma del tema de apertura de la «Heroica» es atípica. Incluye un do sostenido, una nota cromática que no pertenece a la tonalidad de mi bemol mayor y que, por tanto, aparta la música de su tonalidad principal y la desestabiliza. En consecuencia, Beethoven debía reescribir su tema en la reexposición para liberarse del do sostenido y crear una resolución satisfactoria. Esto contravenía las reglas de la forma sonata, en la que la reexposición debe contener las ideas musicales de la obra en la misma forma en que aparecen en la exposición.

Más allá de la manipulación temática, la música del primer movimiento está llena de sincopados que distorsionan el sentido del ritmo del oyente. Además, saltan fuertes disonancias –algo horrible para las audiencias de inicios del siglo XIX– allí donde las segundas mayor y menor (notas con dos semitonos y un semitono de separación, respectivamente) chocan unas con otras.

Sorpresas constantes

Beethoven continuó la enorme estructura del primer movimiento, con sus sorprendentes giros y revueltas tonales, con un movimiento lento al que denominó «Marcha fúnebre». Se trata de una pieza intensamente dramática, en la que el tema de apertura en tonalidad menor da paso a un resplandeciente y más esperanzador do mayor antes de retornar, presentado como un *fugato*, un pasaje corto a manera de fuga en el que el tema es imitado simultáneamente por distintos instrumentos como si se persiguieran unos a otros. Disponer texturas musicales tan ricas e intrincadas entretejidas con tal abundancia en más de un movimiento era revolucionario.

El tercer movimiento es más ligero: un vivaz *scherzo* («broma, juego» en italiano). Como la mayoría de los movimientos sinfónicos de este tipo, contiene una sección central de trío basada en tres instrumentos. En este caso, Beethoven innovó al usar las trompas de caza de una manera más llamativa que nunca antes en una sinfonía. A comienzos del siglo XIX, estos instrumentos no tenían válvulas, así que solo podían tocar arpegios en una tonalidad, lo que hacía su sonido especialmente marcial, como una llamada al combate.

El tema principal del *scherzo* comienza en una tonalidad inesperada: la música ya había cambiado de mi bemol a si bemol antes de que el oboe iniciara el tema. Una vez más, Beethoven le había cambiado el paso a su audiencia.

Un final y algo más

El *finale* de la «Heroica» es un conjunto de variaciones sobre un tema. Aunque no era la primera sinfonía en la que se usaba la forma de tema con variaciones como movimiento



Obra extraña y enorme, la pieza más extensa y rica artísticamente de todas las creadas por el original y asombroso espíritu de Beethoven.

Entradilla de una crítica
Allgemeine musikalische Zeitung
(18 de febrero de 1807)



Grandiosidad expresiva en la «Heroica» de Beethoven

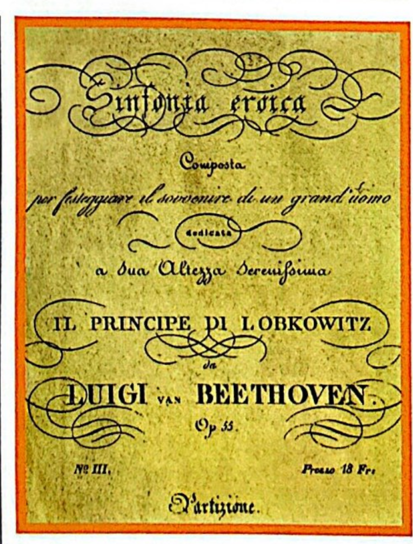
La «Heroica» es revolucionaria

- Se abre con **dos** potentes **acordes**.
- Primer movimiento más desarrollado que ninguna sinfonía hasta entonces y **más largo** que muchas **sinfonías completas**.
- Un segundo movimiento que se abre con una **sombría marcha fúnebre** en do menor.
- Uso de temas **triádicos** (de acordes de tres notas).
- Un **vigoroso *scherzo*** en el tercer movimiento.
- Inmensa gama de **tonalidades**.
- Uso **prominente** de los **metales** para producir un final «heroico».
- **Tensiones armónicas** y sorpresas.

de cierre, Beethoven rompió con la tradición al no empezar con el tema en sí. En su lugar, el movimiento comienza con una línea de bajo a partir de la cual Beethoven erige la textura orquestal hasta llegar finalmente a la melodía temática, invirtiendo la forma al escribir variaciones incluso antes que el tema. Además, en vez de basar estas variaciones en una sola melodía, toda la orquesta se ve implicada en el intercambio y el desarrollo de líneas de material entretejidas que culminan en un elaborado *fugato* que lleva la música, de manera firme y definitiva, a la tonalidad principal.

Beethoven había creado un viaje en cuatro movimientos a través de tonalidades, temas e ideas ingeniosas y sutilmente entrelazadas. En sus sinfonías posteriores se aventuró incluso más allá y cuando llegó a la Novena, en 1824, las que habían sido cuatro unidades vinculadas únicamente por un título común se habían convertido en un relato musical brillantemente tejido en torno a la vieja estructura de la sonata.

Los asistentes a las primeras interpretaciones de la «Heroica» la encontraron difícil de entender: sencillamente, estaba demasiado alejada de su idea de cómo debía ser una sinfonía, tanto por su extensión como por su estructura. Sin embargo, no tardó en ser aceptada como una obra de profunda genialidad e iba a ejercer una inmensa influencia en generaciones de sinfonistas, desde Schumann y Brahms hasta Bruckner y Mahler. ■


Sinfonia eroica
Composta
per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo
dedicata
a Sua Altezza Serenissima
IL PRINCIPE DI LOBKOWITZ
da
LUIGI van BEETHOVEN.
Op. 55.
Nº III.
Presso 18 Fr.
Partizione.

La Tercera sinfonía ya era conocida como «Heroica» (*«Eroica»*) cuando fue publicada, como muestra el frontispicio de la primera edición.

ROMANT

1810–1920

ICISMO

Niccolò Paganini compone el primero de sus 24 caprichos, una de las piezas para violín más difíciles de todos los tiempos.

1805

1821



La ópera *El cazador furtivo*, de **Carl Maria von Weber**, basada en una leyenda, explora la identidad nacional alemana.

El ciclo de canciones *La bella molinera*, de **Franz Schubert**, marca el punto álgido de la forma *Lied* alemana.



1824

1826



Epítome del estilo final de **Beethoven**, su Cuarteto para cuerda n.º 14, op. 131, abandona la forma y el desarrollo tradicionales del cuarteto.

Hector Berlioz estrena en París la *Sinfonía fantástica*, una de las obras más influyentes del género programático.



1830

1839



El ciclo de 24 preludios de **Frédéric Chopin** cubre todas las tonalidades y desafía la estructura temática convencional.

Robert Schumann compone en cuatro días de enero su Sinfonía n.º 1, pensada para evocar un anhelo de la primavera.



1841

1846



La colorida orquestación del *Elías*, de **Felix Mendelssohn**, insufla nueva vida al oratorio barroco.

El movimiento romántico surgió en gran medida como una reacción a la racionalización y la urbanización de la sociedad europea que siguió a la revolución industrial. Desde finales del siglo XVIII, escritores, pintores y compositores se alejaron de la elegancia formal clásica a favor de la expresión personal y la fascinación por la naturaleza. En música, esto se tradujo en la gradual ampliación de la paleta armónica e instrumental para apelar a las emociones en lugar de al intelecto de la audiencia.

El nuevo estilo

Beethoven encarnó el estereotipo del músico romántico, al igual que el violinista Niccolò Paganini y algunos otros virtuosos intérpretes-compositores. El cabello largo alborotado y la indumentaria bohemia sustituyeron a las pelucas y los trajes formales del periodo clásico, y la vida de los compositores románticos fue a menudo tan pintoresca como su música.

Beethoven desarrolló un estilo musical más personal a partir de 1803. En el que se considera su «periodo medio» creó revolucionarias sonatas para piano, cuartetos de cuerda, otras formas de música de cámara y, sobre todo, sinfonías. Durante su «periodo tardío», en un estallido final de creatividad cuando ya estaba aislado del mundo por una profunda sordera, Beethoven compuso obras de extraordinaria intensidad, como sus últimas sonatas para piano, cuartetos de cuerda y la Novena sinfonía, con un innovador coro final.

No todos los compositores se dejaron arrastrar por la marea romántica. Las obras instrumentales de Franz Schubert, por ejemplo, son de un estilo más bien clásico; sin embargo, sus *Lieder* (canciones), por los que es más conocido, están inspirados en la poesía romántica alemana. El amor a la naturaleza, una de las facetas del romanticismo, impregna la obra de Robert Schumann, cuyas sinfonías y piezas para piano son a menudo programáticas (pintan un cuadro o cuentan una historia con música), un género iniciado por Beethoven en su Sexta sinfonía, «Pastoral», que describe una serie de escenas rurales.

Hector Berlioz aprovechó las posibilidades que ofrecían una orquesta mayor y un lenguaje armónico ampliado en sus óperas y obras orquestales y corales a escala grandiosa, expresivas y muy personales, y siguió la deriva de lo abstracto a

1853



La traviata, de **Giuseppe Verdi**, estrenada en Venecia, impacta a la audiencia al tener una mujer descarriada como protagonista.

1857



La *Sinfonía Fausto*, de **Franz Liszt**, inspirada en la obra del mismo título de Johann Wolfgang von Goethe, se estrena en Weimar (Alemania).

1867



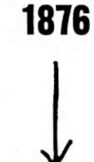
Johann Strauss hijo compone *El Danubio azul*, un vals con un rico sonido sinfónico que cautiva a Europa.

1876



Estreno en Karlsruhe (Alemania) de la Primera sinfonía de **Johannes Brahms**, que recupera el estilo clásico de Beethoven.

1876



Se estrena en Bayreuth la cuarta ópera del ciclo *El anillo del nibelungo*, de **Richard Wagner**, culminación de su «obra de arte total» compuesta a lo largo de 26 años.

1896



Inspirado por la obra homónima de Nietzsche, **Richard Strauss** compone *Así habló Zaratustra*, un poema sinfónico que rechaza las convenciones románticas.

1900



La cruel trama de *Tosca*, de **Giacomo Puccini**, ejemplifica el verismo, un estilo operístico realista muy conocido en Italia y Francia.

1908



Gustav Mahler compone *La canción de la tierra*, una reflexión sobre la inevitabilidad de la muerte.

lo programático en sus sinfonías, una tendencia adoptada luego por muchos compositores, en especial por Franz Liszt, que desarrolló una forma conocida como poema sinfónico *(Tondichtung)*.

Además, Liszt se hizo famoso en su juventud por su virtuosismo al interpretar al piano sus propias piezas y se ganó numerosos y devotos seguidores. Los recitales de piano solista se hicieron habituales en esta época, en especial cuando sus intérpretes eran figuras románticas de la talla de Liszt o Frédéric Chopin, cuyo estilo compositivo, más delicado y lírico, sedujo particularmente al público francés.

Excepciones a la regla

A pesar de la popularidad de la música romántica, algunos compositores añoraban la elegancia del clasicismo. En la distinguida Viena, por ejemplo, los dos Johann Strauss, padre e hijo, sacaron partido de esta nostalgia con sus valses, pero también otros compositores se sintieron incómodos con la falta de disciplina de la música romántica. Entre ellos cabe destacar a Johannes Brahms, que moderó la expresión dentro de estrictas formas clásicas, y a Felix Mendelssohn, cuyos oratorios se remontaron al periodo barroco para revivir las tradiciones corales alemana e inglesa establecidas por Bach y Händel.

Ópera romántica

Por su conjunción de literatura y música, la ópera resultaba idónea para plasmar las ideas y los temas románticos. Carl Maria von Weber estableció el modelo de la ópera romántica al buscar sus temas en el folclore alemán en lugar de en la mitología clásica y aspirar a un tipo de representación dramática más convincente. Siguieron sus pasos Bizet, en Francia; los gigantes de la ópera italiana Verdi y Puccini, que buscaron un nuevo tipo de realismo, y el alemán Richard Wagner, que compuso óperas de unas dimensiones desconocidas y amplió al máximo el lenguaje musical. Con sus innovadoras armonías, Wagner desafió la idea de tonalidad que había sido el fundamento de la música desde el final del Renacimiento.

Wagner inspiró el que hoy en día se conoce como estilo romántico tardío, ejemplificado por compositores como Anton Bruckner, Gustav Mahler y Richard Strauss, y que anunció el comienzo de la música moderna al prescindir de las viejas reglas de armonía. ■



EL VIOLINISTA ES ESE PECULIAR FENOMENO HUMANO [...] MITAD TIGRE, MITAD POETA

24 CAPRICHOS PARA VIOLÍN, OP. 1 (1824), NICCOLÒ PAGANINI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
El auge del virtuoso

ANTES
1733 Pietro Locatelli publica *L'arte del violino*, que inspirará los caprichos de Paganini.

1740 El violinista Giuseppe Tartini, célebre por su veloz y apasionada ejecución, ejemplificada por su sonata para violín «Trino del diablo», lleva a cabo una gira de conciertos por Italia.

DESPUÉS
1834 Hector Berlioz termina *Haroldo en Italia*, una sinfonía que contiene un solo de viola compuesto por Paganini.

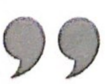
1838 Franz Liszt publica una versión inicial de sus exigentes *Estudios de ejecución trascendental según Paganini*, en los que transcribe para piano solista seis de los caprichos para violín de Paganini.

La carrera internacional del violinista y compositor Niccolò Paganini duró apenas seis años, de 1828 a 1834, pero su influencia en la música fue inmensa. Dado al espectáculo, Paganini introdujo nuevas técnicas de ejecución y superó las expectativas de la audiencia con proezas virtuosísticas que nadie había logrado antes. Poseyó numerosos violines, entre ellos varios del que tal vez sea el mejor violero de la historia, Antonio Stradivari.

Una enfermedad crónica (se cree que el síndrome de Marfan) le dejó un aspecto demacrado que alimentó el rumor de que había hecho un pacto con el diablo a cambio de sus dotes musicales. Obtuvo sus mayores triunfos en París, ciudad rendida ante el gran espectáculo, la innovación tecnológica y la brillantez en cualquier campo.



El domingo de Pascua por la tarde escuché a Paganini. ¡Qué éxtasis! En sus manos, los ejercicios más áridos llamean.
Robert Schumann



Innovaciones técnicas

Paganini estudió y perfeccionó su arte en Italia. Se cree que empezó a componer sus 24 caprichos a principios del siglo XIX, aunque no los publicó hasta 1820. En estas obras maestras, y en muchas otras, desafió todos los aspectos de la técnica violinística e introdujo nuevas ideas concebidas para el lucimiento de las habilidades del intérprete. Sus piezas están salpicadas de pasajes vertiginosos, con dobles, e incluso triples, pisados (para tocar dos o tres cuerdas al mismo tiempo), además de nuevos trucos, como el *pizzicato* (pellizcando las cuerdas con los dedos) con la mano izquierda y el *ricochet* (haciendo rebotar el arco contra la cuerda).

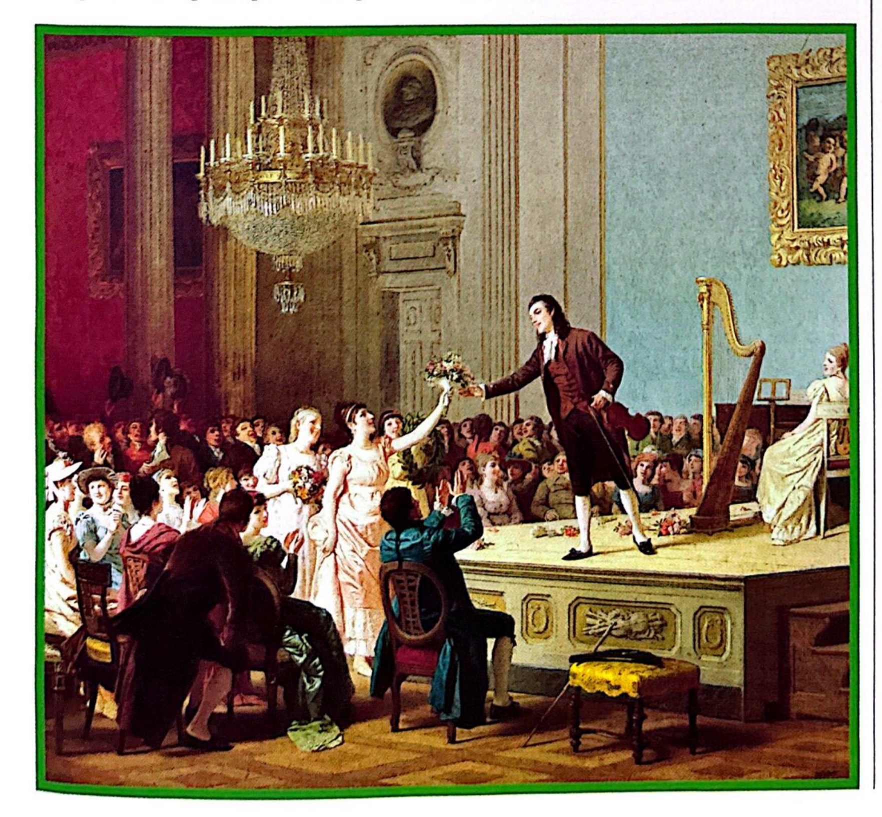
Inspirados por Paganini

En 1831, cuando el compositor húngaro Franz Liszt, con 19 años, oyó a Paganini en París, se propuso alcanzar el mismo virtuosismo al piano y cultivar una personalidad igualmen-

Véase también: *Las cuatro estaciones* 92–97 ▪ *Sinfonía Fausto* 176–177

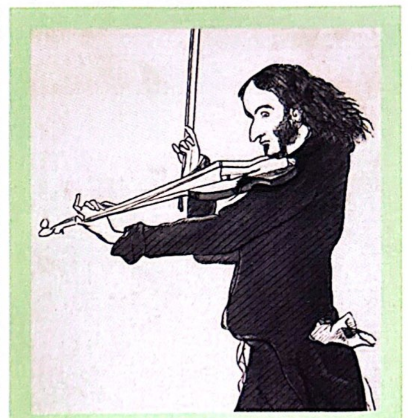
te teatral. Su carrera coincidió con avances técnicos en la manufactura de pianos que hicieron a estos instrumentos más asequibles y versátiles, y lo suficientemente sonoros como para llenar las grandes salas de conciertos que acogían a una clase media creciente. Liszt fue el más dotado de una nueva generación de compositores-pianistas que compitieron por la preeminencia, en ocasiones mediante duelos interpretativos. Su celebridad contribuyó a establecer el recital de piano en su forma actual.

El primer triunfo de Paganini, por el pintor italiano Annibale Gatti (*c.* 1890), ilustra posiblemente una actuación en la corte de Lucca, donde Paganini forjó su reputación a principios del siglo XIX.



El talento de Paganini y de Liszt amplió los límites de las técnicas del violín y del piano. El concierto se convirtió en el escaparate de destacados intérpretes solistas de estos instrumentos, mientras que la forma tema y variaciones (en la que una melodía sencilla y a menudo conocida es sometida a reelaboraciones cada vez más espectaculares) se popularizó entre el público y los compositores. El tema del Capricho n.º 24 de Paganini inspiró obras de Liszt, Johannes Brahms y Serguéi Rajmáninov.

Entre los virtuosos posteriores figuran el compositor-violinista belga Henri Vieuxtemps y los compositores-pianistas Louis Moreau Gottschalk (EE UU), Leopold Godowsky (Polonia) y Rajmáninov (Rusia). ■



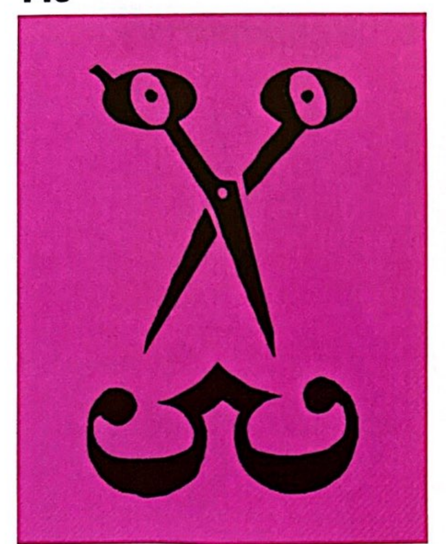
Niccolò Paganini

Nacido en Génova en octubre de 1782, Paganini aprendió a tocar el violín y la guitarra con su padre, notable músico aficionado, y complementó su formación con un riguroso régimen de prácticas. Más tarde afirmó que se convirtió en virtuoso tras escuchar al violinista francopolaco August Duranowski.

En 1809 dejó la corte de Lucca para iniciar su carrera como solista y viajó por Italia componiendo e interpretando obras que le permitían lucir su habilidad. Los problemas de salud, entre ellos la sífilis, lo retuvieron hasta 1828, tras lo cual viajó a Austria, Bohemia y Alemania, y en 1831, a París, donde sus diez conciertos en la Ópera causaron sensación. En 1834, su mala salud le obligó a semirretirarse en Italia. Murió en Niza (por aquel entonces italiana), en 1840.

Otras obras

1813 *Le Streghe (La danza de las brujas).*
1816 Concierto para violín n.º 1.
1819 *Sonata a preghiera.*
1826 Concierto para violín n.º 2 en Si menor.



DADME LA LISTA DE LA LAVANDERA Y YO LE PONDRE MUSICA

EL BARBERO DE SEVILLA (1816), GIOACHINO ROSSINI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ópera bufa italiana

ANTES
1782 Se representa por vez primera en San Petersburgo una versión operística anterior de *El barbero de Sevilla*, del compositor italiano Giovanni Paisiello.

1786 Primera representación de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, en Viena.

DESPUÉS
1843 Se estrena en el Théâtre Italien de París la ópera cómica *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti.

1850 *Crispino e la comare (Crispín y la comadre)*, de los hermanos Luigi y Federico Ricci, es uno de los últimos ejemplos de auténtica opera bufa.

Tras su desastrosa noche de estreno en Roma (con el título de *Almaviva, ossia l'inutile precauzione*), en 1816, *El barbero de Sevilla* de Rossini se ganó rápidamente el aplauso universal. Rossini ya había escrito 16 óperas, pero esta fue su primera *opera buffa* (ópera cómica), contrapuesta a la ópera seria. En ella se relatan los intentos del conde Almaviva por conquistar a la bella Rosina, a la que también pretende su tutor, el viejo doctor Bartolo.



Buen Dios, he aquí esta pobre pequeña misa. ¿Es música sacra lo que acabo de escribir [...]? ¡Sabes bien que yo nací para la ópera bufa!
Gioachino Rossini



En la trama es esencial el personaje del barbero Fígaro, un «componedor» de Sevilla. Entre sus arias destacan «Largo al factotum della città» («Abrid paso al factótum de la ciudad»), de Fígaro, y «Una voce poco fa» («Una voz hace poco»), de Rosina.

Realismo operístico

El ambiente de los bajos fondos y el lenguaje popular de la ópera bufa aportaron un fresco realismo al drama musical y contribuyeron a su popularidad en Europa. *Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte*, de Mozart, son otros ejemplos del género.

Beethoven, como Verdi y Wagner, admiraba *El barbero de Sevilla*. No obstante, aparte de una farsa en un acto, Rossini no escribió más comedias. En la década de 1820 fue nombrado director del Théâtre Italien de París, donde compuso cinco óperas más, que culminaron en 1829 con *Guillaume Tell (Guillermo Tell)*. Luego su producción declinó. Una de las escasas piezas a gran escala compuestas en las tres últimas décadas de su vida fue la *Petite messe solennelle (Pequeña misa solemne)* de 1863. ■

Véase también: *El burgués gentilhombre* 70–71 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *La traviata* 174–175 ▪ *Tosca* 194–197



LA MUSICA ES EL VERDADERO LENGUAJE UNIVERSAL

EL CAZADOR FURTIVO (1821), CARL MARIA VON WEBER

EN CONTEXTO

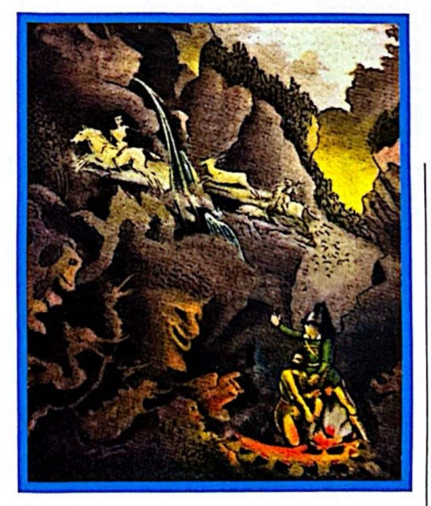
ENFOQUE
Ópera romántica alemana

ANTES
1791 Se representa en Viena *La flauta mágica*, de Mozart, ejemplo supremo de la tradición del *Singspiel*.

1816 Estreno en Berlín de la ópera romántica *Ondina*, de E. T. A. Hoffmann, sobre una ninfa acuática que se casa con un humano.

DESPUÉS
1833 La ópera *Hans Heiling*, de Heinrich Marschner, como su predecesora *El vampiro*, contrasta el mundo real y el sobrenatural.

1834 Richard Wagner termina su ópera *Las hadas (Die Feen)*, fuertemente influida por *El cazador furtivo* de Weber.



Forja de las balas mágicas para el concurso de tiro de *El cazador furtivo* en la fantasmal Garganta del Lobo, en una aguatinta del decorado de la ópera.

La ópera *El cazador furtivo (Der Freischütz)*, de Carl Maria von Weber, es buen un ejemplo de *Singspiel*, obra teatral en la que se combinan canciones con diálogos hablados. Cuenta la historia de Max, un joven cazador bohemio al que convence el malvado Caspar para que participe en un concurso de tiro con el fin de obtener la mano de Agathe. Para asegurarle la victoria, Caspar le da unas balas mágicas forjadas en la Garganta del Lobo.

Estrenada en Berlín en 1821, la ópera *El cazador furtivo* lanzó al estrellato a su compositor. Su éxito se debió en parte a su firme raigambre en la cultura alemana, con personajes, ambientes, tradiciones y música folclórica fácilmente reconocibles por la audiencia. Weber había concebido una nueva gran tradición operística alemana.

La combinación de orgullo nacional, emotividad y retrato de lo sobrenatural impresionó a Richard Wagner, que tenía 9 años cuando vio *El cazador furtivo*. Al mismo tiempo, la innovadora orquestación de Weber, especialmente el uso evocador de instrumentos de viento-madera y trompas influyó en Berlioz, Mahler y Debussy.

Weber escribió dos óperas más. En 1826 se encontraba en Londres para dirigir el estreno de la última, *Oberón*, cuando murió de tuberculosis, a los 39 años. ■

Véase también: *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *La traviata* 174–175 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *Tosca* 194–197

NADIE SIENTE EL DOLOR DE OTRO, NADIE ENTIENDE LA ALEGRIA DE OTRO

LA BELLA MOLINERA (1824),
FRANZ SCHUBERT



EN CONTEXTO

ENFOQUE
***Lieder* y ciclos de canciones**

ANTES
1816 Beethoven compone *A la amada lejana*, considerado el primer ciclo de canciones.

1821 Wilhelm Müller publica en una antología sus poemas de *La bella molinera* (seis de ellos no arreglados por Schubert).

DESPUÉS
1840 Robert Schumann compone varios grandes ciclos de canciones, entre ellos *Frauenliebe und Leben (Amor y vida de mujer)* y *Dichterliebe (Amor de poeta)*.

1856 El barítono Julius Stockhausen realiza la primera interpretación pública completa de *La bella molinera* en Viena.

Aunque el compositor Franz Schubert suele relacionarse con la canción artística (o culta) alemana (*Lied*, en plural *Lieder*), no inventó el género. Varios grandes compositores, como Beethoven, Mozart y Haydn, y también otros menos conocidos, habían escrito canciones antes que él. Tampoco se puede afirmar que creó el primer «ciclo de canciones» *(Liederkreis)*, término con el que se conoció luego un conjunto de canciones englobadas bajo una narración o un tema: *An die ferne Geliebte (A la amada lejana)*, compuesta por Beethoven en 1816, fue la primera obra importante que se ajusta a esa denominación.

Sin embargo, Schubert transformó el género. Antes de él, los *Lieder* eran ingenuos o cándidamente líricos. La forma tendía a ser estrófica, repitiendo la misma melodía para cada verso del poema; la música se limitaba a captar el ánimo general del texto, y el acompañamiento de teclado era con frecuencia formulario, funcional y sin expresión. Haydn y Beethoven abordaron la composición de arreglos para canciones folclóricas por encargo, mientras que las canciones de Mozart, que reservaba sus arreglos vocales más sofisticados para la ópera, eran modestas y sin grandes pretensiones. La escritura de canciones fue una actividad secundaria para cualquiera de estos compositores.

Piano y canción

Schubert creció en un mundo de sensibilidad poética creciente, que ponía énfasis en la experiencia subjetiva. El piano, un invento relativamente reciente, había ido ganando capacidad técnica y disponibilidad, y las interpretaciones domésticas iban en ascenso, especialmente en Viena, cuya clase media, limitada en muchos aspectos por una socie-

Las canciones artísticas, o *Lieder*, de Schubert se solían interpretar en privado, en casas de sus amigos. Los conciertos públicos a gran escala se reservaban para obras orquestales más extensas.



Véase también: *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ Sinfonía n.º 1, «Primavera», de Schumann 166–169 ▪ *Sinfonía Fausto* 176–177 ▪ *Así habló Zaratustra* 192–193



Mis composiciones surgen de mis pesares. Las que dan al mundo mayor deleite han nacido de mis penas más hondas.
Franz Schubert



dad estrictamente controlada, buscaba vías de escape privadas para sus impulsos artísticos. Esta práctica musical *amateur*, alejada de las cortes y las sociedades de conciertos formales, fue alcanzando nuevos niveles de sofisticación.

En su corta vida, Schubert compuso unas seiscientas canciones. Las primeras publicadas, «Erlkönig» («El rey de los elfos») y «Gretchen am Spinnrade» («Margarita en la rueca»), compuestas a los 17 años de edad, continúan siendo unas de las más conocidas. Arregladas a partir de textos de Johann Wolfgang von Goethe, constituían un tipo nuevo de canción: ambas eran *durchkomponiert* («transcompuestas», es decir, sin repetición de secciones) y presentaban poderosos dramas en miniatura que avanzaban inexorablemente hacia su clímax.

En «Erlkönig» aparece una voz narradora además de la de un padre, su hijo y el rey de los elfos del título, una malévola criatura similar a un duende que habita los oscuros bosques de la fantasía romántica. Gretchen (o Margarita) es la trágica heroína de *Fausto*, la obra maestra de Goethe. En 1816, Schubert compuso «Der Wanderer» («El caminante»), una de las muchas canciones centradas en otra figura prototípica del romanticismo alemán cuyo dilema queda resumido en el verso final: «Allí donde tú no estás, está la felicidad».

Schubert también compuso canciones que adoptaban la simplicidad folclórica y a lo largo de su breve e intensamente creativa vida alternó formas más complejas y más sencillas. Su producción para voz es notable por la variedad y la riqueza de su inspiración melódica, pero también el acompañamiento de piano evolucionó mucho en manos de Schubert: de un mero soporte sin complicaciones pasó a ofrecer sofisticados reflejos del poema y reacciones a su contenido.

Ciclos de canciones

La diversidad del arte de Schubert es evidente en su primer ciclo de canciones, *Die schöne Müllerin (La bella molinera)*, publicado en 1824. Para las veinte canciones que lo componen, Schubert seleccionó poemas de Wilhelm Müller, un poeta contemporáneo a cuyos versos volvió a recurrir tres años después para su segundo ciclo, *Winterreise (Viaje de invierno)*. *La bella molinera* sigue libremente la historia de un aprendiz de molinero prendado de la hermosa hija del propietario del molino, desde su obsesión inicial, pasando por los celos y la resignación hasta, según se deja suponer a los oyentes, el suicidio.

La narración se presenta principalmente mediante sugerencias, instantáneas en el tiempo sobre todo a través de la voz del propio enamorado. En conjunto, las canciones condensan muchos de los temas esenciales de la poesía romántica, además »



Franz Schubert

Nacido en un barrio pobre de Viena en 1797, Schubert fue hijo de un maestro de escuela que le enseñó a tocar el piano y el violín. Compuso desde muy temprana edad y no tardó en encontrar el favor de figuras destacadas de Viena, como Antonio Salieri. A pesar de ello, el éxito en el campo de la composición «pública» a gran escala le era esquivo.

Schubert logró ganarse la vida componiendo obras para el mercado aficionado, como piezas y canciones para piano. Aunque algunas de sus piezas de cámara fueron interpretadas en público, muchas de sus mejores obras –entre ellas sonatas para piano y sinfonías– se descubrieron años después de su muerte, a los 31 años, en 1828. Esto condujo a su reconocimiento como gran compositor de música instrumental, y no solo de canciones.

Otras obras

1822 Sinfonía en Si menor («Inacabada»), D 759.
1822 Misa n.º 2 en Sol mayor, D 167.
1828 Quinteto de cuerda en Do, D 956.

Lieder y ciclos de canciones

Escritos para voz y piano, y para ser interpretados en salones privados o salas de conciertos, a veces como un ciclo de tres o más canciones vinculadas por una trama o un tema.

Aparecen en tres formas principales

Estrófica:
Todos los versos se cantan con la misma música, como en «Der Fischer» y «Heidenröslein» de Schubert.

Estrófica modificada:
La música varía en algunos versos, como en «Der Lindenbaum», del *Viaje de invierno* de Schubert.

Transcompuesta:
Cada verso tiene una música distinta que se adecúa al texto, por ejemplo, en «Erlkönig» de Schubert.

de la soledad del perdedor y el anhelo, frente al rechazo, de hallar consuelo en la naturaleza. Estas ideas fueron explotadas aún con mayor intensidad en *Viaje de invierno*, cuyos poemas trazan el deambular de un caminante solitario, herido por el desamor, por un desolado paisaje invernal. Las canciones de *Schwanengesang (El canto del cisne)*, publicadas juntas tras la muerte de Schubert, pero no concebidas como un ciclo, llevaron aún más allá el género y pueden resultar impactantes por su fuerza expresionista.

De lo privado a lo público

Las canciones de *La bella molinera*, como gran parte de la música de Schubert difundida en vida de este, fueron concebidas para ser interpretadas en sesiones privadas, como las que el músico ofrecía a sus amigos, conocidas como «schubertíadas», y al principio no fueron publicadas en forma de ciclo. La primera interpretación pública del ciclo como un todo no tuvo lugar hasta 1865. A medida que se acercaba el siglo XX, el *Lied* se convirtió cada vez más en una forma pública, aun cuando muchos compositores siguieran usándolo para algunas de sus obras más personales.

Vehículo romántico

La influencia de Schubert en la evolución posterior del *Lied* es innegable. La que fuera una actividad secundaria para compositores anteriores se convirtió en la principal para varios de los que llegaron después de él. La inigualable mezcla de música y poesía del género resultó particularmente atractiva para los románticos, y los ciclos de canciones

Schubert puso música a varios poemas de Goethe, entre ellos el trágico «A la luna» («An den Mond», 1778). Esta partitura autógrafa de Schubert data de 1815.

Canción romántica francesa

La historia de la canción artística en Francia estuvo muy matizada por el ambiente cultural de París, en donde este tipo de canción *(mélodie)*, destinada sobre todo a los salones privados, estuvo eclipsada por la ópera. Además, la canción francesa se enfrentaba al problema de los acentos y los ritmos irregulares del idioma, que dificultaban la adaptación con naturalidad de la letra a la música.

En Francia, el género se volvió más ambicioso y sofisticado a finales del siglo XIX, a partir de obras como las de Hector Berlioz, cuyo ciclo *Les Nuits d'été (Las noches de verano)* consta de seis poemas de Théophile Gautier musicalizados que figuran entre las primeras canciones para voz y orquesta del repertorio, aunque originalmente fueron escritas para ser acompañadas al piano.

Posteriormente, e influida por el alemán Richard Wagner, se desarrolló una rama de canción artística típicamente francesa por obra de Gabriel Fauré, Claude Debussy y Francis Poulenc.

subsiguientes fueron con frecuencia intentos de construir sobre el legado de Schubert.

Los ciclos de Robert Schumann, muchos de ellos compuestos durante una explosión de creatividad en 1840, año de su boda con la pianista y compositora Clara Wieck, tienden a ser de menor escala y ofrecen una serie de impresiones poéticas o, como en el caso de *Frauenliebe und Leben (Amor y vida de mujer)*, la imagen general de una relación amorosa. A menudo, Schumann compuso breves preludios para piano a modo de preparación de la escena de sus canciones, así como posludios que resumían su ánimo. Aunque Johannes Brahms escribió dos ciclos, tanto él como el compositor austriaco Hugo Wolf agruparon sus canciones en combinaciones adecuadas para su publicación, lo cual no suponía necesariamente que debieran ser interpretadas juntas. Wolf, en particular, casi exclusivamente compositor de *Lieder*, incorporó con éxito a sus obras la complejidad armónica y la penetración psicológica wagneriana a una escala más íntima.



No hay una sola canción de Schubert de la que no se pueda aprender algo.
Johannes Brahms

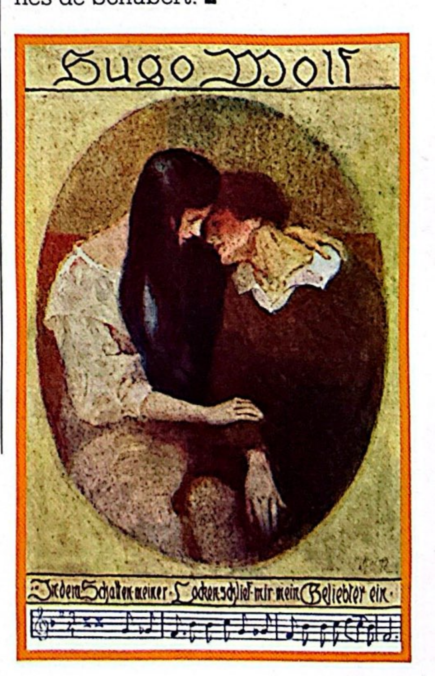




Legado cantado

La influencia de Schubert en un ámbito más amplio fue también inmensa. En la segunda mitad del siglo XIX, el deseo de llevar la canción a un plano artístico más elevado coincidió con los intentos de afirmar y definir la nacionalidad, tanto en el mundo de habla germana como más allá de sus fronteras. Así, las canciones de compositores como Antonín Dvořák y Modest Mussorgski tuvieron con frecuencia un tinte nacionalista. Hacia el cambio de siglo, Gustav Mahler impulsó con firmeza el género hacia la esfera pública, en parte por ser uno de los primeros compositores en orquestar sus propias canciones, como también hizo Richard Strauss. Además, varias de las canciones de Mahler encontraron un hueco en sus primeras sinfonías, ya fueran completas o remodeladas como movimientos instrumentales. Por su parte, Richard Strauss compuso canciones durante toda su larga vida y en 1948 creó su obra maestra de despedida, *Vier letzte Lieder (Cuatro últimas canciones)*, para voz soprano y orquesta.

La canción artística floreció en Francia, Reino Unido y EE UU sobre todo en el siglo XX, gracias a compositores como Ralph Vaughan Williams, Gerald Finzi, Charles Ives y Benjamin Britten, también consumado pianista, que se especializó en la interpretación de ciclos de canciones de Schubert. ■



Hugo Wolf escribió varios cientos de canciones artísticas, a menudo con temas muy románticos y personales, tal como refleja esta postal que recoge una canción de su *Cancionero español* de 1891.

LA MUSICA ES COMO UN SUEÑO. UNO QUE NO PUEDO OIR

CUARTETO DE CUERDA N.º 14 EN DO SOSTENIDO MENOR, OP. 131 (1826), LUDWIG VAN BEETHOVEN



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Prerromanticismo

ANTES
1781 Haydn, el inventor del cuarteto de cuerda, publica sus cuartetos op. 33.

1782–1785 Mozart compone seis cuartetos que dedica a Joseph Haydn.

1824 Franz Schubert compone el Cuarteto de cuerda n.º 14, conocido como «La muerte y la doncella».

DESPUÉS
1827–1829 Felix Mendelssohn compone sus cuartetos de cuerda op. 12 y op. 13. El Cuarteto op. 13 en particular tiene ecos de los op. 95 y op. 132 de Beethoven.

1828 El último deseo de Schubert en su lecho de muerte es escuchar el Cuarteto op. 131 de Beethoven.

1873 Johannes Brahms publica los cuartetos de cuerda n.º 1 en Do menor y n.º 2 en La menor, que componen su op. 151. Es el vigésimo intento de Brahms de componer cuartetos.

1934 Michael Tippett compone el primero de sus cinco cuartetos, todos ellos inspirados en obras concretas de Beethoven.

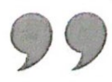


Una sordera progresiva a partir de los 30 años llevó a Beethoven a encargar dispositivos auditivos como esta trompetilla a Johann Nepomuk Maelzel, inventor del metrónomo.

La música de Beethoven se divide en tres periodos estilísticos: temprano (hasta 1802), medio (1803–1813) y tardío (1817–1827). Nacido en 1770, a los 27 años Beethoven ya había compuesto una gran variedad de obras, pero durante gran parte de este periodo evitó el territorio dominado por Haydn y Mozart: el cuarteto de cuerda. No compuso sus primeros cuartetos (op. 18) hasta finales de la década de 1790, cuando ya se le había dejado de comparar con Mozart. Estas seis obras muestran tal energía y dominio técnico que, si su vida hubiera acabado en ese momento, aún seguiría siendo uno de los mayores compositores de la historia. A lo largo de los primeros cinco cuartetos la sombra de Mozart se mezcla con el espíritu de Haydn, pero en el sexto Beethoven plantó las semillas de su obra posterior.



Ningún compositor anterior a Beethoven se atrevió a desdeñar con tanta dureza la competencia de sus ejecutantes y de su audiencia.
Charles Rosen



El periodo medio de Beethoven abarca su «etapa heroica» de 1803 a 1808, durante la cual escribió la Sinfonía «Heroica», en principio por y para Napoleón. Este periodo fue una época de energía y dedicación a sus creencias humanistas y políticas. A menudo se ha considerado que comenzó a raíz del llamado «Testamento de Heiligenstadt» de 1802, una carta a sus dos hermanos en la que Beethoven describía su desesperación ante su creciente sordera. Solo su música, escribió, lo mantenía alejado del suicidio.

El concierto para violín (op. 61) es un notable ejemplo del productivo periodo medio de Beethoven, durante el cual empezó a apartarse de las convenciones clásicas para desarrollar un estilo individual más audaz y produjo muchas de sus composiciones más famosas. Los albores de la música romántica pueden vislumbrarse en los movimientos lentos de los cuartetos medios de Beethoven. Estos cinco cuartetos desbarataron los límites de la forma, primero al ampliar su longitud (en op. 59 y op. 74), y luego al comprimirla en el conciso *Quartetto serioso*, op. 95. En los cinco, los cuatro intérpretes se convierten en solistas, cada uno con pasajes virtuosistas merecedores de

Véase también: Cuarteto de cuerda n.º 2, op. 54, de Haydn 122–125 ▪ Sinfonía «Heroica», de Beethoven 138–141 ▪ Sinfonía n.º 1, de Brahms 188–189 ▪ *Pierrot lunaire* 240–245 ▪ Sinfonía n.º 5, op. 47, de Shostakóvich 274–279
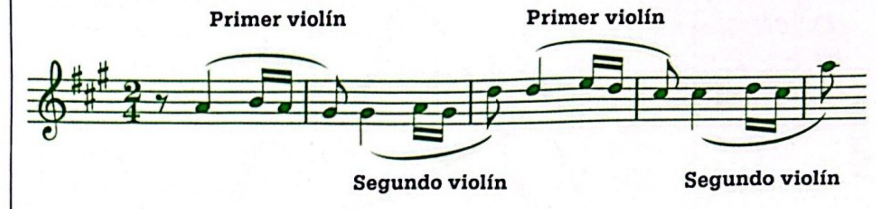
un concierto, mientras que el op. 74, o «Cuarteto de las arpas», contiene movimientos de ambiente tanto clásico como heroico.

El periodo tardío

Entre 1813 y 1816, Beethoven sufrió grandes turbulencias emocionales, desde problemas económicos hasta la lucha por la custodia de su sobrino. En estos años su producción disminuyó, y las obras que compuso revelan su pugna por desarrollar su estilo. Sin embargo, emergió de esta época de perfeccionamiento con una capacidad incomparable para imaginar melodías, formas y armonías de la que se iba a beneficiar su periodo tardío.

La indiferencia de Beethoven hacia las convenciones sociales de su tiempo y su apasionada fe en las propias ideas crearon un conjunto único de circunstancias que le condujeron a la composición de sus cinco cuartetos finales. Tras haber ampliado la duración y desarrollado con éxito la estructura de las formas convencionales en conciertos, sinfonías, sonatas y música de cámara, estaba listo para llegar más lejos.

Variaciones sobre un tema en el 4.º movimiento



Violines



El tema suena primero en un diálogo entre el primer y el segundo violín. En la primera variación, el tema es tocado por los tres instrumentos más graves.

Violonchelo



En la segunda variación el tempo es más rápido y la melodía alterna entre las frases agudas del primer violín y las graves del violonchelo.

Las siguientes variaciones comparten el tema desarrollado entre los distintos instrumentos, variando las indicaciones de compás.

El opus 131 (1826) es el más heterodoxo de los cinco cuartetos tardíos de Beethoven, compuestos en 1825–1826. Sus siete movimientos, cuya duración varía de 14 minutos a menos de uno, suman un total aproximado de 40 minutos, se ejecutan sin pausas y están en una secuencia singular que, en aquella época, hacía que pareciera improbable que triunfara como una obra mayor.

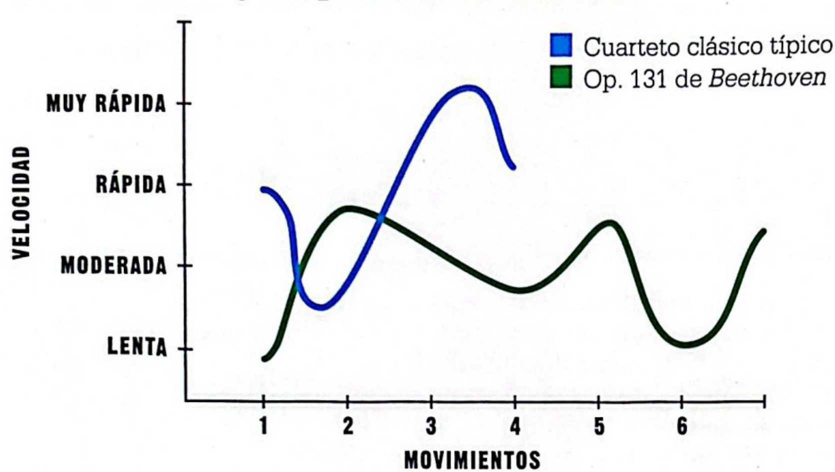
Los cuartetos convencionales siguen una fórmula de cuatro movimientos: empiezan con un *allegro* en forma sonata, en la tónica; se ralentizan en el segundo movimiento; contienen un minueto con trío como tercero y acaban en forma rondó. Sin embargo, en el op. 131, el primer movimiento –una sombría y extensa fuga (pieza en la que una melodía es estrictamente imitada por las otras voces)– es seguido por una danza muy breve en el segundo. El tercer movimiento (solo once compases) acaba con un florido solo que evoca un periodo musical anterior, mientras que el cuarto presenta un poderoso tema y variaciones. El quinto movimiento irrumpe con un extenso *scherzo* (una danza rápida), y en el »

Música y expresión personal

En la fecha del nacimiento de Beethoven, el mundo cultural y literario de Alemania y los pequeños estados circundantes se encontraba bajo el influjo del movimiento *Sturm und Drang* («tormenta e ímpetu»). Encabezado por el poeta y filósofo J. Gottfried von Herder y representado por escritores como Friedrich Schiller y J. Wolfgang von Goethe, este movimiento ponía de relieve la identidad, la lengua y el arte nacionales, y concedía un alto valor a la libertad individual y a la resistencia heroica a la opresión. Defendía una síntesis de las ideas románticas, clásicas e ilustradas.

Como la literatura y la pintura, la música empezó a reflejar estos ideales, expresándolos a través de sinfonías y música vocal. El propio Beethoven arregló más adelante el poema de Schiller «An die Freude» («Oda a la alegría») en su Novena sinfonía.

Diferencias entre el cuarteto clásico y el op. 131 de Beethoven



Los cuartetos clásicos tenían normalmente cuatro movimientos. Después de Beethoven, algunos cuartetos románticos tuvieron más (o menos) movimientos y abandonaron el patrón habitual de desarrollo.

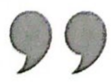
sexto, un breve *adagio* (28 compases) conduce pausado hasta un enérgico séptimo movimiento del tipo que generalmente se sitúa al principio en obras más convencionales.

La construcción de una estructura desde unos fundamentos tan poco comunes fue un reto que Beethoven se planteó a sí mismo. Hay quien considera el Concierto op. 131 como la mayor composición de Beethoven, la que cimentó su gran legado y aseguró el elogio para sus cuartetos tardíos.



[Los cuartetos de Beethoven] se alzan en el límite de todo lo alcanzado hasta ahora por el arte y la imaginación humanos.

Robert Schumann



Variaciones naturales

Un buen ejemplo de la inventiva estructural de Beethoven es su tratamiento del tema y variaciones del cuarto movimiento (construido con técnicas desarrolladas en sus *Variaciones Diabelli*, op. 120). El problema tradicional al que se enfrentaban los compositores al abordar esta forma era cómo crear una sensación de continuidad natural en lugar de la repetición de un tema dado. La solución de Beethoven consistió en permitir la evolución constante de la música, ya desde el mismo principio del tema. Este comienza en lo más alto de la textura, como un diálogo entre el primer y el segundo violín, y luego es doblado en décimas antes de descender hacia el centro de la textura. Cuando empieza la primera variación con el tema en los tres instrumentos más graves, parece una continuación natural de este, pero al final de dicha variación el tema ha sufrido diversas transformaciones de ritmo y textura. La segunda variación empieza como una danza lenta en la que pasan de un instrumento a otro fraseos melódicos de corcheas acompañados por acordes separados, pero a medida que avanza la variación, las corcheas continuas se imponen y ascienden hacia un clímax con los cuatro instrumentos tocando en octavas: un mundo sonoro totalmente distinto al de la apertura de la variación. Las variaciones continúan, puntuadas por un par de florituras como en cadencia del primer violín que recuerdan el «arcaico» tercer movimiento.

El desarrollo temático también se produce a gran escala. Como en muchas obras de Beethoven (la más famosa de las cuales es la Quinta sinfonía, de 1807–1808), el cuarteto empieza con un breve motivo de cuatro notas, algo que también preocupó a Beethoven en su Cuarteto op. 132, aunque en este las notas se presentan en un orden ligeramente distinto, con un efecto perturbador. Este motivo constituye la primera mitad del tema de la fuga de apertura, que proporciona a su vez muchas de las ideas a partir de las cuales se desarrollan los demás movimientos.

Emocionante final

La tonalidad en mi mayor del quinto movimiento es la hermana optimista de la triste tonalidad principal en do sostenido menor, y siguiendo la convención, un jovial *scherzo* se alterna con un trío contrastante. Sin embargo, rompiéndola una vez más, Beethoven no solo prolonga la forma convencional «A-B-A» con una repetición adicional de trío y *scherzo* (como ya había hecho en otras obras), sino que termina con una repetición abreviada de cada tema.

Esta repetición le permite explorar diversas atmósferas y técnicas, sobre todo en un pasaje tocado *sul ponticello* (con el arco cerca del puente del instrumento), lo que crea un sonido

cristalino y delicado. Luego, un poderoso *crescendo* lleva a dos grupos de tres acordes, cada uno seguido por un dramático silencio, que anuncian el sexto movimiento. En este breve *adagio*, conducido por la viola, el motivo de cuatro notas del primer movimiento es transformado privándole de su cuarta nota, la más expresiva. Un optimista avance ascendente es rechazado una y otra vez por una triste respuesta descendente.

En el séptimo movimiento, las ideas precedentes llegan a una conclusión satisfactoria. A medida que avanza la música empiezan a surgir fragmentos del primer movimiento hasta que reaparece el motivo de cuatro notas. Siguen sonidos oscuros y amenazantes que desembocarán en uno de los temas más románticos de Beethoven, de ritmo libre y con saltos expresivos. Una vez el tema alcanza su culminación aparece un «fantasma» que recupera la primera melodía escuchada al principio de la obra.

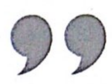
A continuación, la música empieza a reflejar el agotamiento físico de los intérpretes después de tocar ininterrumpidamente durante casi 40 minutos. La música se disipa mientras el tempo se hace más lento, pero el esperado final suave no aparece. En un postrer gesto desafiante, la energía de los intérpretes renace para finalizar con tres rotundos acordes.

Influencia perdurable

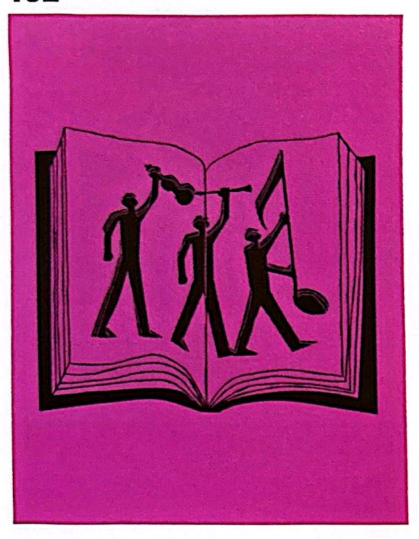
Los cuartetos tardíos de Beethoven, que empiezan y terminan con una estructura de cuatro movimientos (op. 127 y 135), pero juegan con cinco, seis y siete movimientos (op. 130–132), fueron su regalo final al mundo antes de su muerte en 1827. Con ellos transformó el cuarteto de cuerda, que influyó en Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bartók, Schönberg, Shostakóvich y Tippet, y se erigió en mentor indiscutible de todos los que vinieron después. ■



Tocar una nota equivocada es intrascendente. Tocar sin pasión es imperdonable.
Ludwig van Beethoven



En 1880 se erigió una estatua del compositor en la Beethovenplatz de Viena (Austria). Las figuras a sus pies son alegóricas de sus sinfonías.



LA INSTRUMENTACION ENCABEZA LA MARCHA

SINFONÍA FANTÁSTICA (1830), HECTOR BERLIOZ

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La sinfonía programática

ANTES
1808 Beethoven presenta su Sexta sinfonía, «Pastoral», de la que afirma que es «más expresión de sentimientos que pintura sonora».

1824 La Novena sinfonía de Beethoven termina con un arreglo coral sobre un texto tomado de la «Oda a la alegría» del poeta alemán Friedrich Schiller.

DESPUÉS
1848–1849 Liszt compone *Ce qu'on entend sur la montagne (Lo que se escucha en la montaña)*, o *Bergsymphonie (Sinfonía de la montaña)*, el primer poema sinfónico, basado en un poema de Victor Hugo.

1857 Primera interpretación de la *Sinfonía Fausto*, de Liszt, que este dedica a Berlioz.

A lo largo de su carrera musical, el compositor francés Hector Berlioz exploró el formato de la sinfonía programática, una obra evocadora de estados de ánimo influida por temas literarios o pictóricos ajenos a la música. Sin embargo, fue la *Sinfonía fantástica*, que compuso al principio de su carrera, la que acabó siendo su obra más exitosa y duradera.

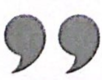
La inspiración de Berlioz

En 1827, cuando aún era un estudiante de música de 23 años, Berlioz asistió en París a una representación de la obra teatral *Romeo y Julieta* de Shakespeare, protagonizada por la actriz irlandesa Harriet Smithson. Este acontecimiento resultó ser un punto de inflexión en su vida personal y artística, pues Berlioz se enamoró de la actriz y en los años siguientes consumió gran parte de su energía en perseguirla.

Su obsesión amorosa le impulsó a componer una pieza que describiera su pasión y los gozos y pesares que la acompañaban. Con esta obra, Berlioz pretendía lanzar su propia carrera y, al mismo tiempo, deslumbrar a Smithson. Cuando la pieza en cuestión, *Sinfonía fantástica*, se estrenó en el Conservatorio de París el 5 de diciembre de 1830, se facilitó al público una sinopsis impresa del «argumento».

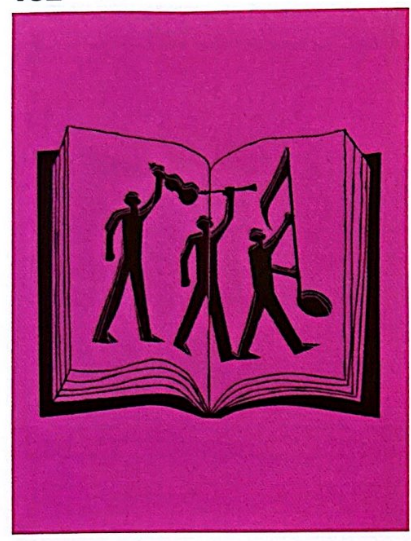


Nadie que oiga esta sinfonía aquí en París, tocada por la orquesta de Berlioz, podrá evitar pensar que está oyendo una maravilla sin precedentes.
Richard Wagner



Amor y muerte

Mientras que el título de la sinfonía sugiere una pieza imaginativa, el subtítulo («Episodio de la vida de un artista») apunta al aspecto autobiográfico de la obra. No obstante, el programa descriptivo que Berlioz proporcionó a la audiencia se centra más en la fantasía que en la realidad. En el primer movimiento, un joven músico despierta al amor al quedar prendado de una bella des-



LA INSTRUMENTACION ENCABEZA LA MARCHA

SINFONÍA FANTÁSTICA (1830), HECTOR BERLIOZ

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La sinfonía programática

ANTES
1808 Beethoven presenta su Sexta sinfonía, «Pastoral», de la que afirma que es «más expresión de sentimientos que pintura sonora».

1824 La Novena sinfonía de Beethoven termina con un arreglo coral sobre un texto tomado de la «Oda a la alegría» del poeta alemán Friedrich Schiller.

DESPUÉS
1848–1849 Liszt compone *Ce qu'on entend sur la montagne (Lo que se escucha en la montaña)*, o *Bergsymphonie (Sinfonía de la montaña)*, el primer poema sinfónico, basado en un poema de Victor Hugo.

1857 Primera interpretación de la *Sinfonía Fausto*, de Liszt, que este dedica a Berlioz.

A lo largo de su carrera musical, el compositor francés Hector Berlioz exploró el formato de la sinfonía programática, una obra evocadora de estados de ánimo influida por temas literarios o pictóricos ajenos a la música. Sin embargo, fue la *Sinfonía fantástica*, que compuso al principio de su carrera, la que acabó siendo su obra más exitosa y duradera.

La inspiración de Berlioz

En 1827, cuando aún era un estudiante de música de 23 años, Berlioz asistió en París a una representación de la obra teatral *Romeo y Julieta* de Shakespeare, protagonizada por la actriz irlandesa Harriet Smithson. Este acontecimiento resultó ser un punto de inflexión en su vida personal y artística, pues Berlioz se enamoró de la actriz y en los años siguientes consumió gran parte de su energía en perseguirla.

Su obsesión amorosa le impulsó a componer una pieza que describiera su pasión y los gozos y pesares que la acompañaban. Con esta obra, Berlioz pretendía lanzar su propia carrera y, al mismo tiempo, deslumbrar a Smithson. Cuando la pieza en cuestión, *Sinfonía fantástica*, se estrenó en el Conservatorio de París el 5 de diciembre de 1830, se facilitó al público una sinopsis impresa del «argumento».



Nadie que oiga esta sinfonía aquí en París, tocada por la orquesta de Berlioz, podrá evitar pensar que está oyendo una maravilla sin precedentes.
Richard Wagner



Amor y muerte

Mientras que el título de la sinfonía sugiere una pieza imaginativa, el subtítulo («Episodio de la vida de un artista») apunta al aspecto autobiográfico de la obra. No obstante, el programa descriptivo que Berlioz proporcionó a la audiencia se centra más en la fantasía que en la realidad. En el primer movimiento, un joven músico despierta al amor al quedar prendado de una bella des-

Véase también: *Las cuatro estaciones* 92–97 ▪ *Sinfonía Fausto* 176–177 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *Así habló Zaratustra* 192–193

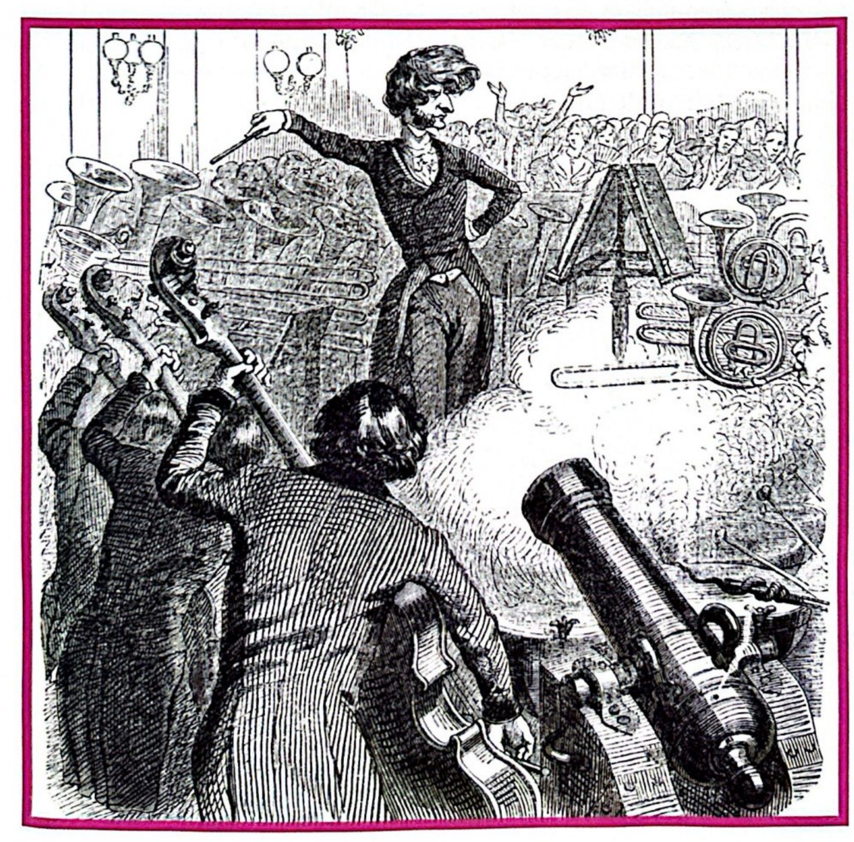
conocida cuya imagen (representada por una melodía recurrente a la que Berlioz llamó *idée fixe*) se impone a su visión de todo allá donde vaya, ya sea un baile o incluso el campo, donde el retumbar de un trueno parece simbolizar su lúgubre estado de ánimo.

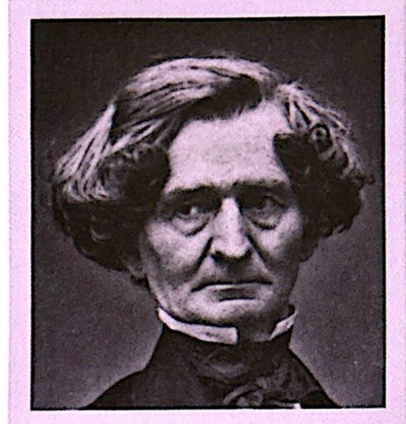
El protagonista decide envenenarse con opio, pero la dosis no le mata, sino que le provoca pesadillas. En la primera imagina que es condenado a muerte por asesinar a su amada y al final de la «Marcha al cadalso» es ejecutado. En la segunda pesadilla sueña que está en un aquelarre y ve a su amada participar en el grotesco espectáculo.

Influencia duradera

Otros compositores emularon la combinación de música y relato de Berlioz, en especial Franz Liszt en la *Sinfonía Fausto* y en doce poemas sinfónicos (piezas de un solo movimiento de género programático), entre ellos *Mazeppa* y *Hamlet*. Aunque algunos grandes compositores, como Bruckner y Brahms, evitaron esta forma, otros, como Chaikovski, César Franck, Elgar y Richard Strauss explotaron sus posibilidades de manera exhaustiva. ■

Berlioz dirige una orquesta ensordecedora en esta caricatura publicada en el semanario francés *L'Illustration* en 1845. Detrás de él, algunos miembros del público se tapan los oídos.





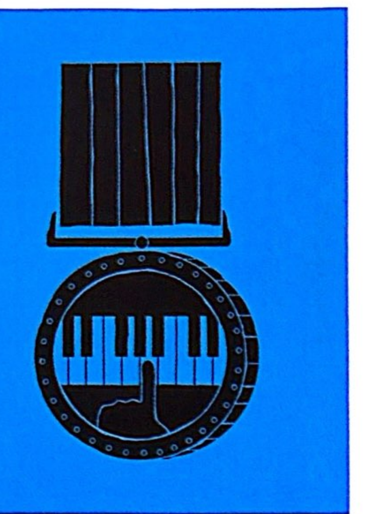
Hector Berlioz

Hijo de un médico, Berlioz nació en La Côte-Saint-André (sureste de Francia), en 1803. Comenzó a estudiar música a los 12 años y a los 17 se trasladó a París para estudiar en el Conservatorio.

En 1833 ganó el Premio de Roma (una prestigiosa beca) al quinto intento. Por entonces ya había compuesto su *Sinfonía fantástica* para impresionar a la actriz Harriet Smithson, con quien más tarde contrajo matrimonio. En París disfrutó de un éxito limitado como compositor y también trabajó de periodista. A partir de 1842 viajó al extranjero y encontró audiencias más receptivas en Rusia, Reino Unido y Alemania. Buscó el éxito en la ópera, pero su *Benvenuto Cellini* (1838) fracasó y su obra maestra *Los troyanos* (1858) solo se representó parcialmente en una ocasión. Aquejado de la enfermedad de Crohn y de depresión, murió en 1869.

Otras obras

1837 *Gran misa de difuntos (Réquiem).*
1839 *Romeo y Julieta.*
1856–1858 *Los troyanos.*



LA SIMPLICIDAD ES EL ULTIMO OBJETIVO

PRELUDIOS (1839), FRÉDÉRIC CHOPIN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música para piano solista

ANTES
1812 John Field, compositor irlandés instalado en San Petersburgo, publica la primera pieza romántica para piano que recibe el nombre de «nocturno».

1833 Se publican en París los primeros nocturnos de Chopin: Nocturnos, op. 9.

1834–1835 Robert Schumann compone *Carnaval*, una suite de 21 movimientos para piano, uno de los cuales se titula «Chopin».

DESPUÉS
1892–1893 Brahms publica cuatro colecciones de pequeñas piezas para piano que comprenden intermedios, fantasías y caprichos.

1910–1913 Debussy, que calificó a Chopin de «el más grande de todos», escribe sus dos libros de *Preludios*.

Pese a ser uno de los compositores supremos del romanticismo temprano, Chopin se desmarcó en algunos aspectos de la época que llegó a personificar. A diferencia de algunos de sus colegas, como Robert Schumann o Franz Liszt, mostró escaso interés por la música narrativa inspirada en el arte y la literatura románticos, o por componer obras grandiosas con enormes orquestas al estilo de Hector Berlioz. En lugar de ello, Chopin perfeccionó su arte dentro de unos límites definidos, tendiendo a la brevedad y a la evocación de estados de ánimo. En todas sus obras está presente el piano, y la mayoría de ellas es para piano solo, pero dentro de esta área tan precisamente acotada, la amplitud de su pensamiento musical es enorme.

Chopin creó una intensidad melódica, armónica y expresiva sin parangón. Con su estilo compositi-

Chopin toca para el príncipe Radziwill durante un viaje a Berlín en 1829. Ese mismo año compuso la Polonesa brillante op. 3 para que el príncipe (violonchelista), la interpretara con su hija (pianista).



Véase también: *Piezas para clavecín* 82–83 ▪ *La bella molinera* 150–155 ▪ *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231

Preludio, nocturno y estudio

Preludio	Breve movimiento o composición que a menudo precede a una pieza más extensa.
Nocturno	Composición expresiva y tranquila inspirada en la noche, sin una forma fija.
Estudio	Pieza de ejercicio para perfeccionar la habilidad técnica del intérprete.

vo que parecía representar el alma del instrumento mismo ejerció un profundo efecto sobre la técnica del piano y contribuyó a elevarlo al primer plano de la música del siglo XIX. Dando preferencia a la brevedad frente a la composición a gran escala, escribió tres sonatas para piano en cuatro movimientos y numerosas piezas de carácter, especialmente preludios, nocturnos, estudios y danzas como la mazurca, la polonesa y el vals.

Estado de ánimo y estilo

Entre 1835 y 1839, Chopin compuso un conjunto de 24 preludios (uno de cada tonalidad mayor y menor) tomando como modelo los de *El clave bien temperado* (1722) de J. S. Bach. Aunque para Chopin el preludio era esencialmente una forma abstracta, por recomendación de sus editores, algunas de sus piezas recibieron títulos que sugerían influencias específicas. El preludio «La gota de agua», por ejemplo, recibió su (falso) nombre del relato de la novelista francesa George Sand sobre la lluvia incesante en Valldemosa (Mallorca), donde Chopin y ella, entonces amantes, pasaron el invierno de 1838–1839.

Danza polaca

El interés de Chopin por la danza era en parte un homenaje a su ascendencia polaca. La polonesa fue adoptada por muchos compositores en toda Europa, y Chopin compuso más de una docena, la primera cuando contaba tan solo siete años de edad. Como la polonesa, la mazurca era una forma de danza tradicional a la que Chopin regresó regularmente en no menos de cincuenta ocasiones.

Para la música de salón más ligera Chopin empleó principalmente la forma de vals. El llamado *Vals del minuto* y el Vals en Mi bemol, op. 18 *(Gran vals brillante)* son piezas rápidas. En contraste con sus vistosos valses, los veinte nocturnos de Chopin son predominantemente de carácter íntimo e introvertido, lento y soñador, como su título sugiere. Los nocturnos ocupan un puesto de honor entre las piezas solistas para piano más conocidas jamás escritas. El término «nocturno» y su estilo fueron invención del compositor y célebre pianista irlandés John Field, cuya obra Chopin conocía y admiraba.

Al igual que Field, Chopin fue un virtuoso del piano. Su interés por el dominio de la técnica pianística queda patente en los 27 estudios *(études)*, que empezó a escribir en la adolescencia. Estas piezas, en las que logró combinar los avances técnicos con una alta calidad expresiva y musical, han seguido siendo tanto un reto como un gozo para los pianistas. ■



Frédéric Chopin

Fryderyk Franciszek Chopin, nacido en 1810 cerca de Varsovia, estudió piano en la capital polaca, donde tocó en veladas musicales en las mejores casas. Se estableció con 20 años de edad en París, donde vivió de la enseñanza, la publicación de su música y la interpretación en sus salones. Le desagradaban los conciertos, y tocó en pocos, pero su influencia fue inmensa, con obras en las que adaptó la música tradicional de su país, así como otras formas más conceptuales que elevaron la técnica del piano a nuevas cotas. Inicialmente componía en un estilo que favorecía el virtuosismo, en la línea de Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner o Carl Maria von Weber, pero luego absorbió en sus texturas de piano la influencia de Bach. Su larga relación con la novelista George Sand acabó en 1847, dos años antes de su muerte en París, de tuberculosis.

Otras obras

1830 Concierto para piano n.° 1.
1835 Balada n.° 1 en Sol menor.
1844 Sonata n.° 3 en Si menor.
1846 Barcarola en Fa sostenido.

MIS SINFONIAS YA HABRIAN LLEGADO AL CENTENAR SI LAS HUBIERA ESCRITO

SINFONÍA N.º 1, «PRIMAVERA» (1841), ROBERT SCHUMANN



EN CONTEXTO

ENFOQUE
La sinfonía romántica

ANTES
1824 Estreno de la Novena sinfonía de Beethoven en Viena.

1838 Schumann «descubre» en Viena la Sinfonía n.º 9 en Do mayor, «la Grande», de Schubert.

DESPUÉS
1876 Estreno de la Sinfonía n.º 1 de Brahms, a la que Hans von Bulow apoda «la Décima de Beethoven».

1889 Estreno en Budapest de la Sinfonía n.º 1 de Mahler: esto marca el inicio de un ciclo que redefine la sinfonía como forma.

A finales del periodo clásico, la Novena sinfonía de Beethoven, con su mensaje revolucionario, la incorporación de un coro y solistas, y sus muchos rasgos narrativos musicales, ofreció una visión nueva y audaz de lo que podía ser una sinfonía. Muchos compositores románticos, como Chopin y Wagner, sintieron que Beethoven había llevado la sinfonía a tal altura con su Novena que ellos no podrían ir más allá y se consagraron a otros géneros. Esto condujo a una escasez de composición sinfónica hasta la segunda mitad del siglo XIX.

A pesar de ello, las sinfonías de los otros célebres compositores románticos figuran entre la música más grandiosa de ese siglo. Entre estas obras se encuentran la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, la *Sinfonía*

Véase también: Sinfonía «Heroica», de Beethoven 136–139 ▪ *La bella molinera* 148–153 ▪ *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ *Sinfonía Fausto* 176–177



Nada grande se puede lograr en arte sin entusiasmo.
Robert Schumann



Fausto de Liszt y la Sinfonía n.º 1 de Schumann, conocida como «Primavera».

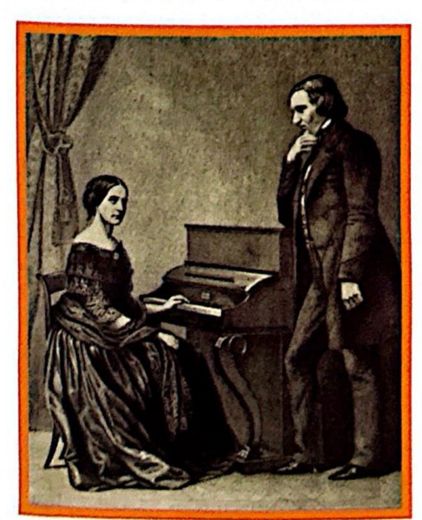
La influencia de Schubert

En la época en que Beethoven escribía su última sinfonía, Schubert estaba trabajando en sus obras maduras del mismo género. En 1822 comenzó su propia Novena sinfonía, conocida en la actualidad como «Gran sinfonía en Do mayor». Nunca interpretada en vida de su compositor, esta fue descubierta en Viena después de su muerte por su amigo Schumann, que se llevó una copia de la partitura manuscrita a Leipzig, donde Felix Mendelssohn dirigió su estreno en 1839.

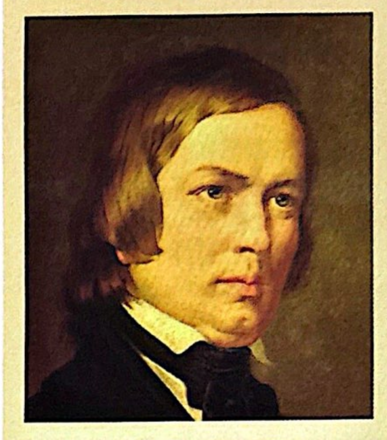
Mientras que las obras de Beethoven se centraban en un intenso argumento musical y en el impulso interior, Schubert abordó la forma como una estructura más apacible y discursiva, evocadora de las novelas románticas de la época. En la Novena sinfonía de Schubert, las tonalidades inesperadas y ajenas a la tradición crean una mayor variedad de atmósferas. Esta obra de 55 minutos de duración, una pieza larga para la época, amplía muchos rasgos tradicionales de la sinfonía, como la introducción al primer movimiento (casi una sonata completa en sí misma) y los numerosos elementos temáticos del final.

Tomar el relevo

No fue hasta 1841, después de escuchar la Novena sinfonía de Schubert, cuando Robert Schumann se decidió a empezar a trabajar en su primera sinfonía. Hasta entonces se le conocía principalmente como compositor de piezas para piano. Rehuyendo por lo general las obras a mayor escala, Schumann se había dedicado a componer colecciones o ciclos de piezas más reducidas, forjándose así una reputación como miniaturista. Componer una sinfonía suponía un desafío nuevo para Schumann. De manera excepcional, bosquejó la obra completa en tan solo cuatro días. Cinco semanas después se estrenaba en Leipzig »



Clara, la esposa de Schumann, era hija de su primer profesor de piano, Friedrich Wieck. Tanto Clara como su padre fueron célebres por su destreza al teclado.



Robert Schumann

Nacido en la ciudad sajona de Zwickau (hoy en Alemania) en 1810, Schumann empezó a componer de niño. Igualmente interesado por la literatura, escribió varias novelas de juventud antes de mudarse a Leipzig para estudiar derecho. Dejó sus estudios para hacerse concertista de piano, pero una lesión en la mano le impidió alcanzar su objetivo. En su lugar, se centró en la composición y la crítica musical, y fundó la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, a través de la cual presentó al mundo la música de Chopin y Brahms. Sus obras para piano, novedosas y a menudo inspiradas en la literatura, se hicieron rápidamente muy conocidas. Tras casarse con la famosa pianista Clara Wieck, empezó a dedicarse a otros géneros musicales. Víctima de una enfermedad mental, murió internado en un sanatorio en 1856.

Otras obras

1838 *Kreisleriana*, op. 16.
1840 *Dichterliebe*, op. 48.
1845 Concierto para piano en La menor, op. 54.
1850 Sinfonía n.º 3, op. 97.

Periodo nuevo, estética nueva

Inspirado por la **Ilustración** y el **racionalismo**.

Énfasis en la **elegancia** y la **estructura**.

Era de la **sinfonía**, la **sonata instrumental** y el **cuarteto de cuerda**.

La música es el dominio de la **corte** y los **acaudalados**.



Inspirado en la **naturaleza**, la **poesía** y la **mitología**.

Énfasis en la **expresión emocional**.

Surgen nuevos estilos de **melodía**, **armonía** y **ritmo**.

La audiencia creciente se amplía para incluir a la **clase media**.

totalmente orquestada, bajo la dirección de Mendelssohn, y era bien acogida por la audiencia.

Una sinfonía romántica

El título de Sinfonía «Primavera» procedía de un poema de Adolf Böttger que acaba con los versos «Oh, gira y gira y cambia tu curso/en el valle florece la primavera», que inspiraron la apertura de la sinfonía. El poema trata de un amante melancólico cuyo dolor aumenta con la llegada de la primavera, pero Schumann afirmó que la idea inspiradora de la obra era un anhelo de la primavera en general. En una carta de 1843 al director William Taubert, escribía: «Quisiera que la primera entrada de las trompetas sonara como si viniera de lo alto, como una llamada al despertar [...] Debería ser posible sentir que el mundo se cubre de verdor; quizá [...] el aleteo de una mariposa». En la primera partitura, Schumann dio título a cada uno de los movimientos: «Despertar de la primavera», «Atardecer», «Alegres compañeros de juegos» y «Adiós a la primavera»; sin embargo, para cuando la sinfonía fue publicada ya los había eliminado.

Desde la fanfarria de metales de la apertura, que crea una intensa sensación de expectación, está claro que se trata de una sinfonía romántica. Llena de contrastes y sorpresas, sus estados de ánimo rápidamente cambiantes mantienen en suspense al oyente. Evitando tanto los argumentos musicales de Beethoven como el enfoque discursivo de Schubert, Schumann halló un camino para dirigir la energía de la música a través de la yuxtaposición y la repetición sin dejar de seguir transmitiendo sutiles emociones. También evitó las estructuras tonales tradicionales, de manera que el segundo sujeto –o tema melódico– está en tonalidad menor, añadiendo así una nota de melancolía.

El segundo movimiento da a menudo la impresión de estar escrito para piano (una crítica frecuente a las obras orquestales de Schumann); sin embargo, ello aporta a la pieza una originalidad, casi improvisatoria, que marca un alejamiento de las estructuras clásicas.



Enviar luz a la oscuridad del corazón de los hombres: tal es el deber del artista.
Robert Schumann





Me siento tan en mi elemento con una orquesta completa que, aun si ante mí estuvieran mis enemigos mortales, podría dirigirlos, dominarlos, rodearlos o rechazarlos.
Robert Schumann



Por otra parte, al escribir el tercer movimiento como un *scherzo* con trío, Schumann demuestra la clara influencia de Beethoven, que había creado esta estructura a partir del viejo minueto con trío, pero también aquí la composición contiene otra innovación: hay dos tríos, en lugar del único habitual, y con distintas indicaciones de compás. El último movimiento de la Sinfonía «Primavera» conserva la estructura tradicional, pero está lleno de un humor que parece anunciar a Chaikovski en sus momentos más ligeros. Schumann guardó una sorpresa más para el final: un tema de su pieza para piano *Kreisleriana* aparece súbitamente en una forma ligeramente modificada. No se sabe por qué lo hizo, pero la autorreferencia no era extraña en él.

Nuevo enfoque

Compositor casi totalmente autodidacta, Schumann aportó a la sinfonía una originalidad y una frescura que le granjearon considerables elogios. Con sus títulos programáticos y referencias literarias, además de con la propia música, contribuyó a definir el espíritu romántico temprano.

La sinfonía romántica temprana prestó más atención a la orquestación que la clásica, usó una paleta de timbres orquestales más amplia y combinó las fuerzas instrumentales de nuevas maneras. Instrumentos antes poco utilizados –como el arpa, la tuba o el trombón, así como varios de percusión– pasaron a ser habituales.

Los compositores de este periodo rara vez se consideraron a sí mismos claramente diferentes de sus predecesores clásicos y esencialmente trataron de dar vida al nuevo espíritu «romántico» de la ideología revolucionaria con medios bastante tradicionales. Sin embargo, a medida que el movimiento romántico ganaba terreno, algunos compositores innovadores –como Berlioz y Liszt– ensayaron, no siempre con éxito, nuevos enfoques armónicos, rítmicos y estructurales. Fue ese espíritu experimental el que preparó el camino para el romanticismo tardío. ■

La forma deja paso a la expresión

La música compuesta por la generación romántica trató de reflejar la importancia de lo individual. Siguiendo en parte el ejemplo de Beethoven, cuya Novena sinfonía había roto el molde, los compositores aspiraban a crear una música libre de estructuras establecidas como el minueto con trío y el rondó, y a desarrollar otras formas, como el principio de la sonata y la fuga.

Estas innovaciones dieron a las piezas de los románticos una cercanía que las hacía más comprensibles para el público de clase media, en general poco instruido musicalmente, pero deseoso de disfrutar de la música como entretenimiento. Asimismo, las piezas solían recibir títulos que ayudaban a los nuevos oyentes a captar el ánimo y el relato de la música. Algunos músicos, como Berlioz y Liszt, incluso proporcionaban un programa escrito para explicar a su audiencia la intención narrativa de la música.



La ciudad alemana de Leipzig, donde Schumann vivió desde 1828. La casa en que residió con su esposa, Clara, y compuso muchas de sus obras, situada en la Inselstrasse 18, es en la actualidad un museo.

LA ULTIMA NOTA SE VIO AHOGADA [...] POR UNA UNANIME SALVA DE APLAUSOS

***ELÍAS* (1846), FELIX MENDELSSOHN**



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música coral sacra del siglo XIX

ANTES
1741 Händel compone su oratorio *El Mesías.*

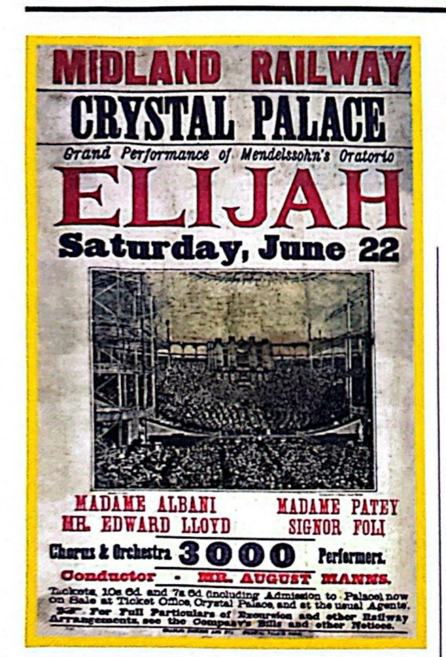
1829 Felix Mendelssohn dirige la *Pasión según san Mateo* de Bach por primera vez desde la muerte de su compositor en 1750.

DESPUÉS
1857 El Händel Festival, en el Palacio de Cristal de Londres, presenta una interpretación del *Mesías* con un coro de dos mil cantantes y una orquesta de quinientos músicos, que pone de moda en Reino Unido las actuaciones corales a gran escala.

1900 Edward Elgar compone *El sueño de Geroncio*, basado en un poema de 1866 del cardenal Newman, para el Festival Musical Trienal de Birmingham.

Para el siglo XIX, la música coral ya había comenzado a declinar. El periodo clásico había anunciado un nuevo ideario que consideraba la música en su estado más puro cuando era independiente y sin referencias a nada exterior a ella misma. La música instrumental, y en particular la sinfónica, se había convertido en el género principal. Aunque los músicos de iglesia mantenían viva la tradición coral hasta cierto punto, los cantantes eran cada vez más aficionados. Empezaron a florecer los coros profanos, pero al no ser profesionales, el prestigio de la música coral se resin-

Véase también: *Magnus Liber organi* 28–31 ▪ *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Vísperas*, de Monteverdi 64–69 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105



Oratorios como *Elías* eran representados habitualmente con coros enormes y solistas de renombre en el Palacio de Cristal de Londres y en otros lugares de Reino Unido en la época victoriana.

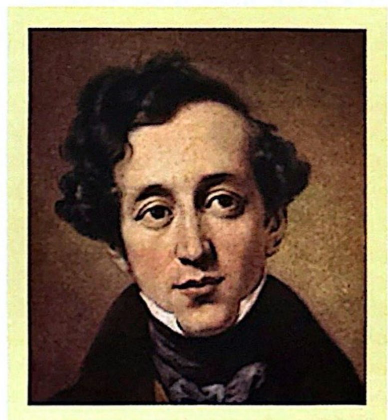
tió. En ausencia de mercado para la música coral sacra, los compositores tenían pocos incentivos para crear nuevas obras de este tipo de música, y en consecuencia, el repertorio coral se vio dominado por composiciones del pasado.

Atracción por los oratorios

En Reino Unido, la interpretación regular de oratorios de Händel a finales del siglo XVIII marcó el inicio de una tendencia que se prolongó a lo largo del XIX. Las primeras obras reinterpretadas tras la muerte del compositor fueron a menudo adaptadas para grandes grupos corales. En acontecimientos musicales posteriores, como el Festival de los Tres Coros (instituido por las catedrales de Hereford, Worcester y Gloucester), los coros podían contar con más de cien cantantes, algo muy distante de las intenciones originales del compositor.

Una de las primeras sociedades corales fue la Singakademie de Berlín, cuyos miembros pagaban una cuota para contratar a un director profesional y sufragar los gastos de los conciertos. En origen destinada a damas pudientes, pasó a admitir hombres en 1791 y más tarde a dar conciertos regularmente. Allí fue donde el joven Felix Mendelssohn, cuyo padre era miembro del coro, se encontró con las obras de J. S. Bach y se propuso dirigir una interpretación de la *Pasión según san Mateo* que contribuyó al resurgir de Bach en Alemania. Tanto en Europa como en América se crearon sociedades similares, y la edición de música coral se convirtió en un negocio lucrativo, ya que algunos coros necesitaban más de trescientas copias de una partitura vocal para una sola interpretación.

Fueron casi con seguridad los oratorios de Händel que pudo escuchar en Londres durante la década de 1790 los que inspiraron a Haydn la composición de una obra similar en el estilo clásico. Su oratorio *La Creación*, basado en el Génesis, fue publicado en 1800, curiosamente en versión bilingüe, en alemán e inglés, probablemente porque Haydn tenía la mira puesta en el mercado británico, donde ya había triunfado. La obra tuvo un éxito inmediato y fue interpretada en todo el mundo occidental en vida de su autor. Incluso cuando el resto de la música de Haydn cayó del repertorio habitual, siguió siendo una de las piezas imprescindibles para sociedades y festivales corales. »



Felix Mendelssohn

Nacido en 1809 en el seno de una acaudalada familia judía alemana, Mendelssohn fue un niño prodigio. No solo destacó en piano, violín, dirección y composición, sino también en pintura, esgrima y equitación. A los 20 años dirigió una representación de la *Pasión según san Mateo*, la primera desde la muerte de Bach.

Su visita a Reino Unido en 1829 le causó una gran impresión y fue seguida por nueve prolongados viajes más e invitaciones al palacio de Buckingham. Además de componer e interpretar, dirigió en Leipzig la Orquesta de la Gewandhaus y fundó el Conservatorio de dicha ciudad. Su salud ya precaria se resintió por el exceso de trabajo y la muerte de su querida hermana, y sufrió una serie de ictus que le llevaron a la muerte en 1847, a los 38 años.

Otras obras

1826 Obertura de *El sueño de una noche de verano*, op. 21.
1833 Sinfonía n.º 4 en La mayor, «Italiana», op. 90.
1844 Concierto para violín en Mi menor, op. 64.



Jamás había tenido una temporada como esta [...] Terminé más música en dos meses que en el resto del año.
Felix Mendelssohn



Fue en este clima cultural en el que Mendelssohn compuso en 1836 su oratorio *San Pablo*, cuya presentación en Liverpool (traducido al inglés) y después en EE UU le valió la reputación de compositor adaptable a las posibilidades de los aficionados para interpretar sus obras.
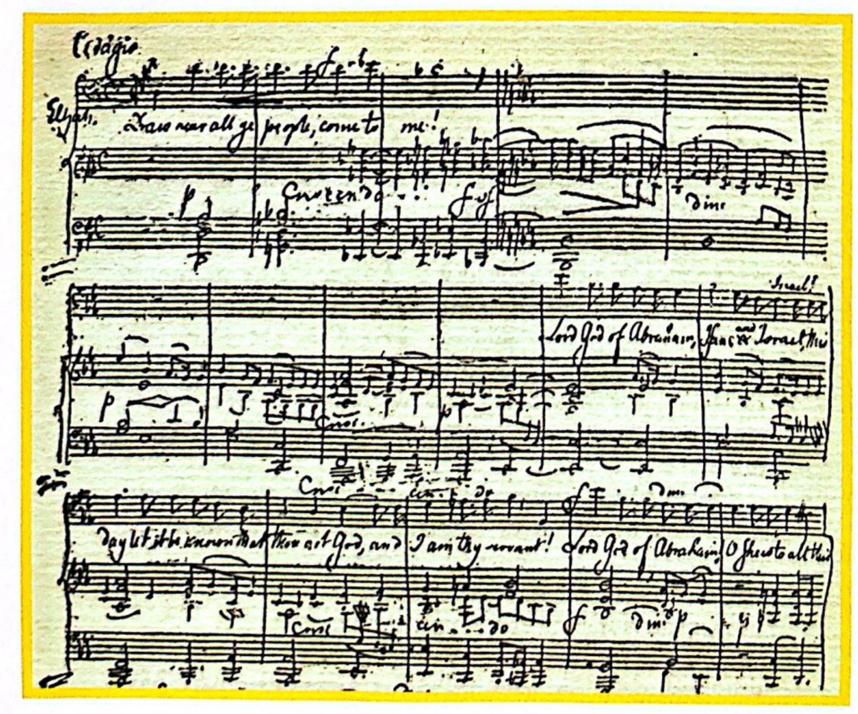
En 1837 Mendelssohn había dirigido *San Pablo* en el Festival Trienal de Música de Birmingham, cuyos organizadores le pidieron un nuevo oratorio para 1846, el año anterior a su muerte. Al principio declinó la invitación, pero aceptó componer *Elías* cuando le dijeron que el festival le proporcionaría tantos intérpretes como pidiera. La obra se estrenó con una orquesta de 125 músicos y un coro de 271 cantantes. Los organizadores intentaron incluso contratar a la famosa cantante de ópera sueca Jenny Lind, para la que Mendelssohn había compuesto la parte soprano. Lind declinó la oferta, ya que prefería debutar en Reino Unido con una ópera para poder lucir sus dotes vocales. Finalmente interpretó el papel soprano del *Elías* en Londres, en 1848, después de la muerte del compositor, en un concierto benéfico para financiar la beca Mendelssohn, que aún existe.

Elías presenta un curioso hibridismo. Aunque claramente influido por el Barroco y modelado a la manera de los oratorios de Bach y Händel, refleja el romanticismo temprano en su colorida orquestación y su lirismo sutil. Los corales marcan divisiones estructurales, como en las Pasiones de Bach. Además, a diferencia de otras obras de su tiempo, contiene una sorprendente variedad de estilos y texturas, algo que recuerda a Händel. Sin embargo, Mendelssohn también introdujo innovaciones, como la intervención del coro en ciertos recitativos para reforzar el dramatismo, e intentó dar sensación de unidad a la totalidad de la obra mediante la vinculación de movimientos y el uso de motivos recurrentes, ambos recursos propios de su época. De especial interés resultan las fugas de la obertura y el final, que demostraban claramente a la generación romántica que una forma barroca como la fuga podía ser recuperada con excelentes resultados.

Elías tuvo un éxito clamoroso, especialmente en su versión inglesa, y se convirtió en un pilar de los conciertos corales durante el resto del siglo XIX. Sin embargo, comentaristas posteriores lo encontraron demasiado convencional y lo consideraron un producto de los valores victorianos.

Obras sacras grandiosas

Aunque muchos compositores de la época no estaban muy interesados en la música coral, Hector Berlioz creó dos de las mayores obras corales del repertorio. Con sus excepcionales fuerzas instrumentales y vocales, el *Réquiem* de 1837 y el *Te Deum*, estrenado en 1855, son vivos ejemplos del romanticismo tardío: el *Réquiem* requiere cuatro conjuntos



El profeta convoca a los israelitas en el recitativo «Venid, pueblo. Acercaos a mí» del oratorio *Elías*. Esta página manuscrita de Mendelssohn pertenece a una partitura original de 1846.



El *Elías* de Mendelssohn comienza con la maldición del profeta al rey Ajab y los israelitas. Su castigo por la corrupción de su gobierno y la adoración de ídolos será una terrible sequía.

de metal fuera de escena, mientras que la partitura del *Te Deum* especifica doce arpas. Por eso, sus representaciones fueron (y continúan siendo) escasas y poco viables, y la música tuvo pocas oportunidades de influir el género. Compositores como Rossini compusieron cantatas, pero estas tendieron a ser eclipsadas por sus más exitosas óperas y raramente se oyen. Fue el *Réquiem* de Verdi el que consiguió tender puentes entre las obras operísticas profanas y las corales sacras. Compuesto al estilo de una ópera, con un inmenso dramatismo, especialmente en el poderoso «Dies irae», contenía partes para voz femenina en una época en que la Iglesia católica solo aceptaba hombres en sus coros. La primera interpretación de este *Réquiem* tuvo lugar en la iglesia de San Marcos de Milán, pero la segunda fue en La Scala. Desde entonces, las opiniones han estado divididas sobre si se trata de una obra sacra o de la expresión de un drama laico, más que religioso.

Un réquiem «humano»

Tal vez la obra coral sacra más singular del periodo sea *Un réquiem alemán*, la primera gran composición de Brahms y la que le dio fama internacional. Brahms evitó el texto tradicional de la misa de réquiem y creó el suyo propio a partir de la Biblia de Lutero. La obra se centra en confortar a los vivos, sin referencias al Juicio Final, y no menciona a Cristo. Para Brahms se trataba de un «réquiem humano», desvinculado de cualquier postura teológica: tal vez sea esta la razón de que todavía se siga interpretando con frecuencia. Con siete grandes secciones, el material musical está organizado en torno a las notas de apertura cantadas en «Selig sind» («Bienaventurados sean»): esto crea un todo unificado en el que Brahms parece haber evitado cualquier modelo. Obra de sutil majestad, *Un réquiem alemán* se alza por encima de la mayor parte de la música coral del siglo XIX. ■

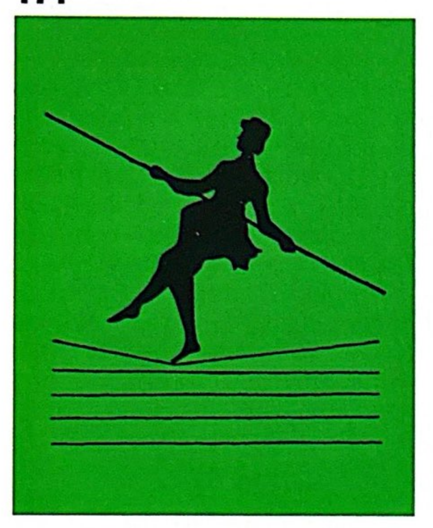
Música británica victoriana

Entre la innovación industrial y la construcción del Imperio británico, las artes, y en especial la música, fueron marginadas en la Gran Bretaña victoriana temprana. Aunque existía una boyante cultura concertística, estaba dominada por artistas extranjeros. Sin embargo, a raíz del rápido crecimiento de una clase media acomodada, proliferaron los aficionados, sobre todo mujeres jóvenes, que deseaban tocar música aceptable socialmente. En este clima, las *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, un compositor «respetable» e incluso elogiado por la reina, se hicieron omnipresentes. Mientras, las bandas de metal en el norte y el *music hall* en las ciudades eran florecientes válvulas de escape para la clase obrera.

Al avanzar el siglo, la búsqueda de identidad cultural inspiró a los músicos clásicos británicos, y ello llevó a la creación de conservatorios. De este «renacimiento musical británico» surgieron figuras tan distintas como Sullivan y Elgar.



El príncipe Alberto toca el órgano para Mendelssohn y la reina Victoria. El compositor visitó varias veces el palacio de Buckingham en 1842.



ME ENCANTA LA ÓPERA ITALIANA, ES TAN DESPREOCUPADA...

LA TRAVIATA (1853), GIUSEPPE VERDI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ópera italiana

ANTES
1829 Rossini sorprende al mundo musical al retirarse de la ópera tras el estreno en París de su obra final, *Guillermo Tell.*

1848 Muere el compositor Gaetano Donizetti, 13 años después que su compatriota Vincenzo Bellini, dejando a Verdi a la cabeza de la ópera italiana.

DESPUÉS
1887 Milán acoge el estreno del *Otelo* de Verdi, su primera ópera desde *Aída* (1871).

1890 Estreno en Roma de la obra maestra de Pietro Mascagni *Cavalleria rusticana*, que introduce en la ópera el verismo, un estilo naturalista y melodramático.



El tenor italiano Francesco Meli interpreta a Alfredo, el amante de Violeta, en el brindis de *La traviata*, en una representación de 2016. Su amor por Violeta llevará la vergüenza a su familia.

En las primeras décadas del siglo XIX, los libretos de la ópera italiana trataban de las tragedias de los grandes hombres y la nobleza. Giuseppe Verdi se enfrentó a esa tendencia al componer también óperas sobre gente común.

Verdi disfrutó de éxitos iniciales notables, como *Nabucco* (1842), basada en el relato bíblico sobre Nabucodonosor II y cuyo coro «Va, pensiero» («Vuela, pensamiento»), en el que los esclavos hebreos lamentan la pérdida de su hogar, se convirtió más tarde en un himno a la independencia de Italia. Sin embargo, sus ambiciones no cristalizaron hasta bien avanzada su vida creativa, con tres obras maestras en rápida sucesión: *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) y *La traviata* (1853). *Rigoletto* se centra en el personaje epónimo,

Véase también: *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *El cazador furtivo* 149 ▪ *Tosca* 194–197 ▪ *The Wreckers* 232–239 ▪ *Peter Grimes* 288–293

un bufón jorobado que, al intentar proteger a su hija, provoca involuntariamente su perdición. *Il trovatore* relata la melodramática historia de la bella Leonora, atrapada entre dos hombres y la venganza de una gitana. En *La traviata* (la «extraviada» o «descarriada»), una cortesana llamada Violeta sacrifica su amor, y finalmente su vida, a causa de la sociedad patriarcal que pretende controlarla. Estas tres óperas confirmaron el alejamiento de Verdi de los que él denominó sus «años de galera», el tiempo pasado componiendo obras por encargo de la «industria de la ópera».

Romper las reglas

Verdi consiguió manipular y subvertir las convenciones operísticas para lograr una síntesis de tradición e innovación. En *La traviata* tomó el tema de una conocida novela, *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas, y en una iniciativa sin precedentes, lo situó en la época de su composición. Sin embargo, los censores italianos consideraron el retrato de una mujer caída en la sociedad moderna demasiado atrevido y la rechazaron, así que la ópera se ambientó en el siglo XVIII para su estreno. Aun así, *La traviata* era única, ya que se enfrentaba con audacia a la hipocresía de la sociedad respecto a la mujer.

Aunque algunos de los números más famosos de la obra, en especial el brindis del primer acto, presentan escenas multitudinarias, *La traviata* es una ópera notable por sus momentos de intimidad. Verdi nos arrastra al mundo de su heroína, y su enfoque innovador allanó el camino para otras protagonistas femeninas, como la gitana de la ópera francesa *Carmen*, de Bizet (1875), también procedente del mundo literario (una novela corta de Prosper Mérimée) y que también expuso la hipocresía de las costumbres sexuales del siglo XIX.

Obras maestras finales

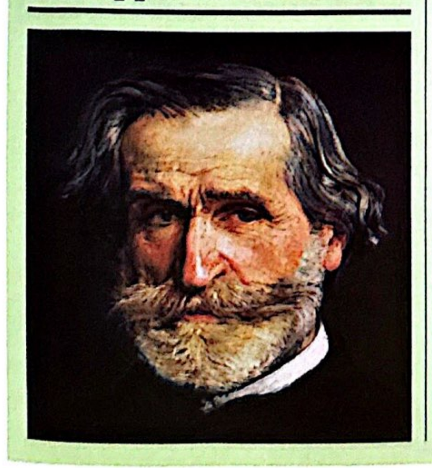
En muchas obras posteriores, Verdi hizo frente a distintas convenciones de la gran ópera, como en *Don Carlos*, compuesta para la Ópera de París en 1867. Sin embargo, *Aída*, escrita para la inauguración de la nueva ópera de El Cairo en 1871, marcó un punto de inflexión en su producción. Descontento con la importación de ópera francesa y alemana en Italia, Verdi empezó a centrarse en otros aspectos de su vida y compuso poco desde la *Misa de réquiem* de 1874 (en memoria del poeta y escritor nacionalista Alessandro Manzoni) hasta sus dos óperas finales, ambas basadas en obras de su querido Shakespeare: *Otelo* (1887) y *Falstaff* (1893). ■



Copiar la realidad puede ser bueno, pero inventar la realidad es mejor, mucho mejor.
Giuseppe Verdi



Giuseppe Verdi



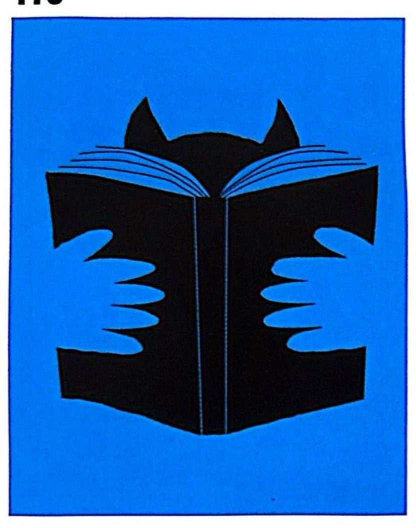
Nacido en 1813 en Le Roncole (hoy Roncole Verdi), junto a Busetto, en el norte de Italia, era hijo de un modesto mesonero que fomentó su formación inicial y lo envió a Busetto. Después, Antonio Barezzi, un rico comerciante de esta ciudad, pagó los estudios de Verdi en Milán.

En 1836 se casó con Margherita, hija de Barezzi, que murió cuatro años después, al igual que sus dos hijos. A pesar de esta tragedia, la carrera musical de Verdi empezó a despegar. Su primer logro fue *Nabucco* en 1841. Durante la década siguiente compuso trece óperas y en la década de 1850 se convirtió en el compositor operístico de más éxito del momento. En esos años su música fue adoptada por el Risorgimento, el movimiento nacionalista italiano.

En 1859 se casó con la soprano Giuseppina Strepponi, con la que permaneció hasta su muerte, en 1897. El propio Verdi murió cuatro años después, en 1901.

Otras obras

1842 *Nabucco.*
1867 *Don Carlos.*
1874 *Misa de réquiem.*
1887 *Otelo.*



¡QUE SUJETE AL DIABLO AQUEL QUE LO TENGA!

SINFONÍA FAUSTO (1854–1857), FRANZ LISZT

EN CONTEXTO

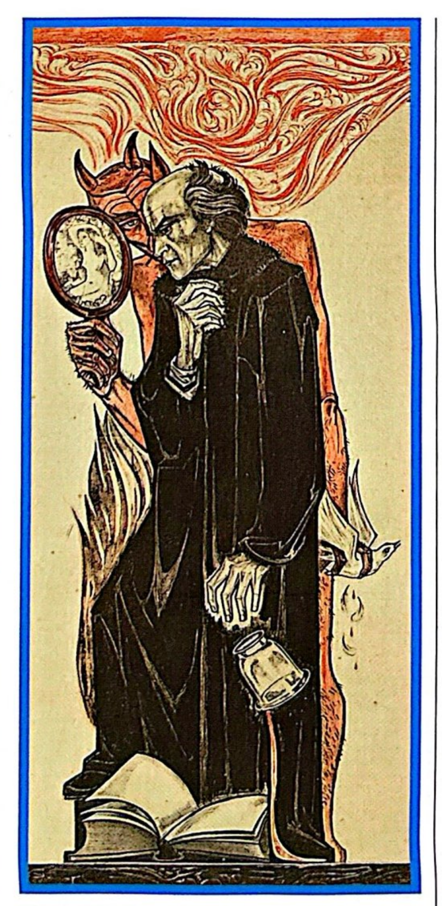
ENFOQUE
La leyenda de Fausto y el romanticismo alemán

ANTES
1830 El estreno en París de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, al que asistió el joven Liszt, supone el debut de la orquesta sinfónica romántica, mucho más colorida que las anteriores.

1846 Berlioz dirige las primeras interpretaciones de *La condenación de Fausto*, basada en la 1.ª parte del *Fausto* de Goethe.

DESPUÉS
1861 Liszt prepara una versión para piano de su *Vals Mefisto* n.º 1, escrito originalmente para orquesta.

1906 Mahler compone su Octava sinfonía, cuyo movimiento principal es un enorme arreglo del «coro místico» de la escena final del *Fausto* de Goethe.



Mefistófeles y Fausto en un cartel de Richard Roland Holst para la representación de la obra de Goethe por el Teatro Nacional Neerlandés en 1918.

Los grandes mitos del arte europeo a menudo se remontan a fuentes milenarias. Excepcionalmente, la leyenda de Fausto, basada en un personaje real, es un fenómeno más reciente. El Johann Faustus original fue un mago-ilusionista de finales del siglo XV que afirmaba estar aliado con el diablo y cuya turbia carrera a lo largo y a lo ancho de la región de Turingia, en el sureste de Alemania, le llevó incluso a obtener un doctorado en la Universidad de Heidelberg. La historia de Fausto ya se había integrado en el folclore cuando el decano literario del movimiento romántico alemán, Johann Wolfgang von Goethe, empezó a analizar el personaje en la década de 1770.

Poderoso atractivo

El romanticismo tenía múltiples raíces en las revoluciones políticas y sociales de su tiempo. La industrialización propició el ascenso de una clase media menos sumisa a la Iglesia y a la aristocracia, y fue en este clima más liberal donde el drama en verso *Fausto* de Goethe desplegó un poderoso atractivo. *Fausto* trata de la corrupción de una mente laica y racional. El héroe de Goethe es un brillante filósofo agnóstico cuya de-

Véase también: Sinfonía n.º 3, op. 11, de Stamitz 116–117 ▪ Sinfonía n.º 40, de Mozart 128–131 ▪ Sinfonía «Heroica», de Beethoven 138–141 ▪ *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ Sinfonía n.º 1, «Primavera», de Schumann 166–169

silusión intelectual le lleva a dejarse seducir por la oferta del demonio Mefistófeles de un mundo de satisfacción sensual y sexual.

En la primera parte del poema (publicada en 1808), Fausto es presentado a la confiada joven Margarita, a la que seduce, deja embarazada y abandona, abocándola así a la locura y a la muerte. La segunda parte (terminada en 1831) presenta a un arrepentido Fausto aplicando sus poderes a la causa del bien humano; al aproximarse su muerte, el alma de Margarita intercede por él, y los ángeles lo elevan hasta un mundo superior. La leyenda fue recogida en la gran ópera de Charles Gounod *Fausto*, el oratorio *Escenas del «Fausto» de Goethe* de Robert Schumann y la *Obertura Fausto* de Wagner, pero la versión musical más significativa es la del virtuoso húngaro Franz Liszt.

El *Fausto* de Liszt

El joven Liszt conoció la primera parte de *Fausto* (en su traducción al francés por Gérard de Nerval) por su amigo Berlioz. Fascinado, bosquejó algunas ideas, primero para



Frontispicio de una partitura de la *Sinfonía Fausto* de Liszt publicada en Leipzig (Alemania) en el que se especifican los personajes principales y el tipo de arreglo orquestal.

una ópera y luego para una sinfonía, pero estas quedaron a la espera hasta que se estableció en la ciudad adoptiva de Goethe, Weimar. En el margen de dos meses del año 1854, Liszt compuso y orquestó los tres primeros movimientos de su *Sinfonía Fausto*. Dedicando la obra a Berlioz, añadió el *finale*, con su solista tenor y su coro masculino, para su primera representación tres años después.

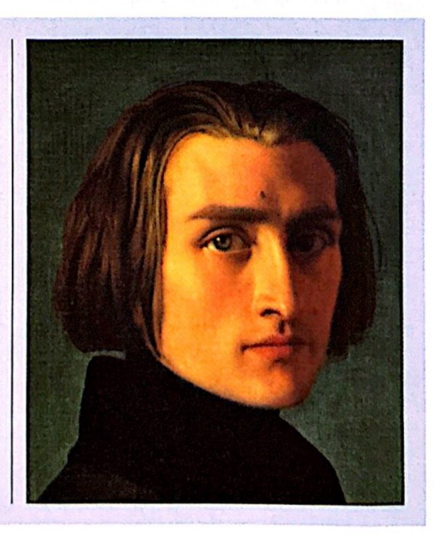
En vez de seguir la compleja narración de Goethe, los tres primeros movimientos presentan el retrato de los tres personajes principales. El extenso primer movimiento muestra las múltiples capas de la inquieta naturaleza de Fausto con un complejo lenguaje musical cromático (basado en los doce semitonos de una octava). Mientras que el movimiento de Margarita (Gretchen), con su encantadora dulzura, es lo opuesto al de Fausto, el de Mefistófeles contiene un diabólico *scherzo* en el que cada tema es una distorsión de otro ya usado para describir a Fausto. El final es un radiante arreglo coral del «coro místico» conclusivo del poema, mientras el tema de Margarita conduce el alma de Fausto, de forma muy similar a la versión de Goethe, hacia un mundo musical transfigurado. ■

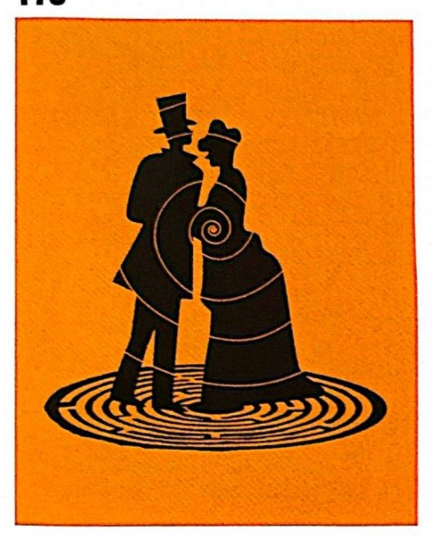
Franz Liszt

Nacido en 1811 en Raiding, entonces en Hungría, Franz Liszt (Ferencz List) demostró un talento precoz para el piano. Estudió en Viena, donde tocó para un asombrado Beethoven, y en los años finales de su adolescencia en París consolidó su prestigio como el mayor pianista de su época. A los 24 años se fugó a Suiza con la condesa Marie d'Agoult, con la que tuvo tres hijos y vivió en Italia, pero la abandonó cuando emprendió una serie de conciertos por toda Europa. En 1848 se trasladó con la princesa ucraniana Carolyne zu Sayn-Wittgenstein a Weimar, donde compuso obras esenciales del periodo romántico. En 1865 recibió las órdenes menores en Roma. Murió de neumonía en Bayreuth (Alemania) en 1886.

Otras obras

1842 *Années de pèlerinage (Años de peregrinación).*
1853 Sonata para piano en Si menor.
1856 *Sinfonía Dante* para coro y orquesta.
1868 *Christus* (oratorio coral).





A LOS SONES DE UN VALS GIRAN, ALEGRES, LOS BAILARINES

EL DANUBIO AZUL (1867), JOHANN STRAUSS II

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música de vals del siglo XIX

ANTES
1819 *Invitación a la danza*, de Carl Maria von Weber, es el primer vals escrito para concierto, y no para baile.

1823 Schubert compone *Valses sentimentales*, una colección de 34 valses para piano solista.

1834 Se publica el *Gran vals brillante* de Chopin, el primero de sus valses para piano.

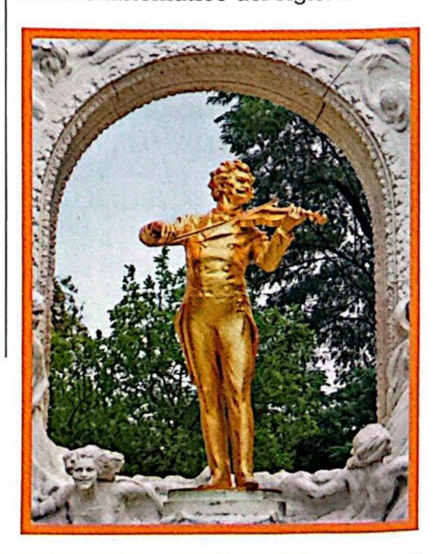
DESPUÉS
1877 *El lago de los cisnes* de Chaikovski es uno de los muchos ballets y óperas de finales de siglo que contienen valses.

1911 Maurice Ravel publica una suite de valses, *Valses nobles y sentimentales.*

1919–1920 Ravel compone *La valse (El vals)*, sobre el ascenso y caída del vals como género musical.

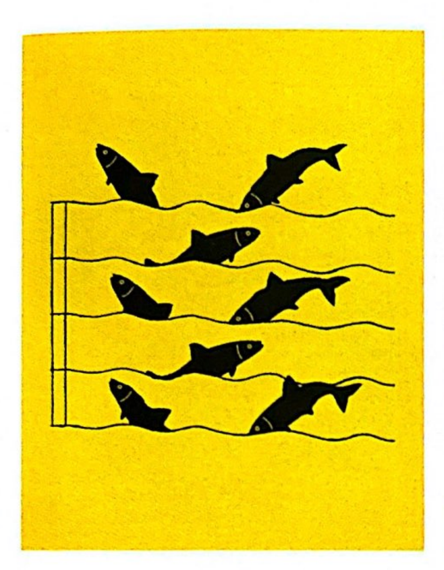
Uno de los valses más conocidos, *An der schönen, blauen Donau (Junto al bello Danubio azul)*, fue estrenado en Viena, en febrero de 1867, como una pieza coral dirigida por el compositor austriaco Johann Strauss hijo (o II). Formado por cinco temas de vals unidos, fue compuesto para elevar la moral de la nación austriaca tras su derrota en la guerra austro-prusiana. Sin embargo, la que perduró fue la versión puramente orquestal, estrenada más tarde en París ese mismo año. La ondulante belleza de las melodías de Strauss hizo que la pieza cautivara a todo el mundo.

Los valses tienen su origen en una danza campesina del sur de Alemania, Bohemia y Austria. Desde mediados del siglo XVIII empezaron a hacerse habituales en los salones de baile europeos versiones más refinadas, con un compás ternario característico. Las parejas se miraban cara a cara mientras giraban por todo el salón, en contraste con los majestuosos minués y otros bailes cortesanos de estilo francés a los que el vals fue reemplazando. A principios del siglo XIX, el vals se había difundido por toda Europa, con Viena como su capital. Revitalizado primero por Johann Strauss I y luego por su hijo, se convirtió en el baile emblemático del siglo. ■



Estatua del «rey del vals» tocando el violín en el Parque Municipal de Viena. De niño, Strauss practicaba el violín en secreto, pues su padre, también músico, deseaba que fuera banquero.

Véase también: *El burgués gentilhombre* 70–71 ▪ *Música acuática* 84–89 ▪ *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ *El cascanueces* 190–191



VIVO EN LA MUSICA COMO PEZ EN EL AGUA

CONCIERTO PARA PIANO N.º 2 EN SOL MENOR (1868), CAMILLE SAINT-SAËNS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Conciertos solistas en el siglo XIX

ANTES
1830 Se estrena en Varsovia (Polonia) el Concierto para piano n.º 1 en Mi menor de Chopin.

1836 Clara Schumann compone su Concierto para piano en La menor, nueve años antes que su esposo, Robert Schumann, escriba el suyo del mismo título.

1849 Liszt termina la versión final de su Concierto para piano n.º 1 en Mi bemol mayor.

DESPUÉS
1868 Grieg compone su Concierto para piano en La menor, uno de los conciertos para piano más conocidos de todos los tiempos.

1881 Johannes Brahms completa su Concierto para piano n.º 2 en Si bemol mayor.

El compositor francés Camille Saint-Saëns estrenó su Concierto para piano n.º 2 en París, en mayo de 1868. Le había llevado 17 días de vertiginoso trabajo acabar a tiempo un concierto que dirigió su amigo, el músico ruso Anton Rubinstein. Saint-Saëns tocó la parte solista.

Explorar la forma

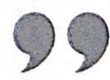
Los conciertos solistas evolucionaron a lo largo del siglo XIX. En los años posteriores a 1810 dominaron las deslumbrantes exhibiciones de intérpretes-compositores virtuosos, como el violinista Paganini o los pianistas Chopin y Liszt, en las que la orquesta aportaba poco más que ambientación. Grandes figuras posteriores, como Robert Schumann, buscaron un mayor equilibrio.

Casi todos los grandes compositores de la época, como Brahms, Mendelssohn, Grieg y Dvořák, escribieron conciertos y experimentaron con la forma. En su Concierto para piano n.º 2, Saint-Saëns ignoró la tradición al no abrir con la orquesta, sino con un preludio de piano solo, a la manera de Bach, y sustituyó la secuencia habitual de movimientos rápido-lento-rápido por una progresión lento-rápido-más rápido, lo que dio pie a la frase: «empieza con Bach y termina con Offenbach».

La falta de ensayo hizo que el estreno resultara decepcionante, pero la pieza fue ganando admiradores y sigue formando parte del repertorio concertístico. Saint-Saëns compuso otros tres conciertos para piano, tres para violín y dos para violonchelo. ■



Aquel que no obtiene un placer absoluto de una simple serie de acordes bien construidos [...] no es realmente un amante de la música.
Camille Saint-Saëns



Véase también: *Piezas para clavecín* 82–83 ▪ Sonata «Pastoral», de Scarlatti 90–91 ▪ Sonata para piano n.º 5, op. 25, de Clementi 132–133

LA OPERA DEBE HACER LLORAR, HORRORIZARSE, MORIR CANTANDO

EL ANILLO DEL NIBELUNGO (1848–1874), RICHARD WAGNER



EN CONTEXTO

ENFOQUE
La obra de arte total

ANTES
1821 Estreno en Berlín de *El cazador furtivo*, de Weber, considerada la primera ópera romántica alemana.

1824 Beethoven termina su Novena sinfonía. El uso de texto en el *finale* de una sinfonía, una forma tradicionalmente sin letra, influirá mucho en Wagner.

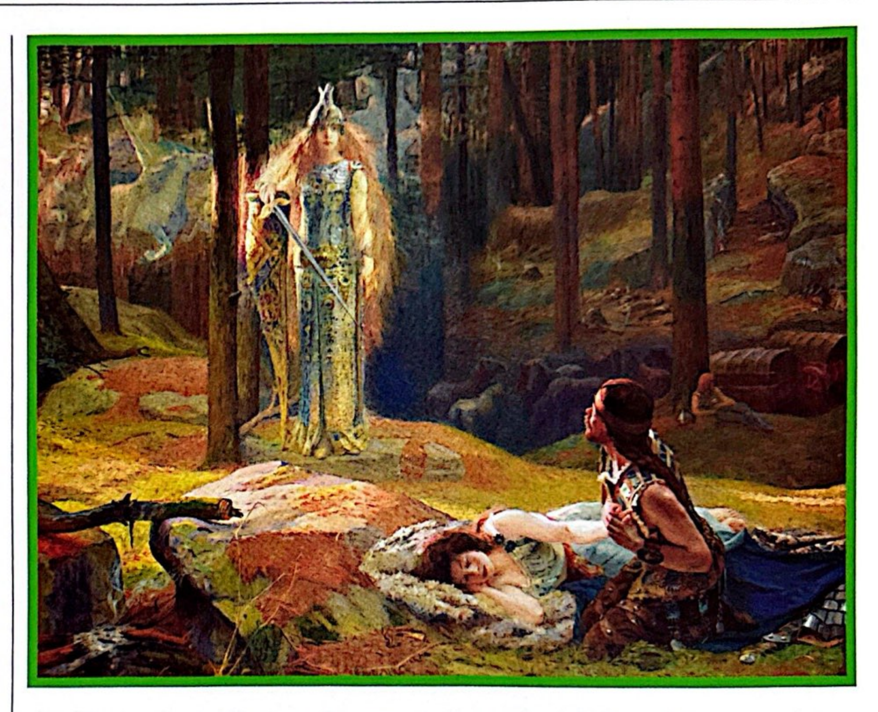
1849 Obligado a exiliarse, Wagner inicia una serie de ensayos para configurar un plan de reforma de la ópera. El primer paso se convertirá en *El anillo del nibelungo.*

1862 Wagner dirige la Novena de Beethoven en Bayreuth para celebrar la colocación de la primera piedra del Festspielhaus.

DESPUÉS
1883 Cósima, la viuda de Wagner, se hace cargo del Festival de Bayreuth, que dirige con mano de hierro hasta su muerte, en 1930.

1933 Hitler accede al poder en Alemania y, como ardiente wagneriano, interviene personalmente en la dirección del festival.

1976 La puesta en escena del centenario de *El anillo del nibelungo* en Bayreuth, luego ampliamente televisado, presenta la obra como una crítica a la industrialización del siglo XIX.



La valquiria Brunilda acude a los amantes Siglinda y Sigmundo para avisar a este de su muerte inminente. Esta escena de *La valquiria* de Wagner fue pintada por Gaston Bussière (1893).

En vida de Wagner, dos cosas cambiaron hasta que resultaron irreconocibles: la ópera alemana y la propia Alemania. El país en que creció Wagner era poco más que un puñado de principados y reinos débilmente vinculados, mientras que la ópera alemana anterior a Wagner libraba una batalla perdida contra la francesa y la italiana –al margen de algunas excepciones notables: *Fidelio* de Beethoven y *Don Giovanni* de Mozart, interpretada en alemán en esos territorios–, y las óperas románticas de Carl Maria von Weber constituían la única resistencia contra el gusto dominante por las importaciones operísticas, a menudo pobremente representadas en los diversos teatros de corte que salpicaban Alemania.

Cuando Wagner murió en 1883, Alemania era un Estado unificado, y la ópera alemana, o mejor dicho, la wagneriana, había conquistado Francia, Italia y otros países. Otros compositores se aprestaban a emular su audacia armónica y su rico estilo sinfónico, ansiando siquiera una fracción de la devoción cuasirreligiosa que inspiraban los vastos dramas musicales de Wagner.

El camino a la revolución

Más que los de cualquier otro compositor anterior, la vida y el arte de Wagner estuvieron entrelazados con la evolución política, histórica y filosófica del mundo que le rodeaba. Desde muy temprana edad le fascinó el modo en que se combinan el drama y la música, y cada vez más, la manera en que un nuevo tipo de ópera podría contribuir a revitalizar el género en Alemania, además de inspirar y unir al propio país. Wagner fue singular entre los compositores de ópera porque siempre escribía sus propios libretos, cosa que hizo desde sus primeras óperas. La pri-

Véase también: *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *El cazador furtivo* 149 ▪ *La traviata* 174–175 ▪ *Tosca* 194–197 ▪ *The Wreckers* 232–239 ▪ *Peter Grimes* 288–293

mera, *Die Feen* (*Las hadas*, 1834), ahondaba en el romanticismo, mientras que la segunda, *Das Liebesverbot* (*La prohibición de amar*, 1836), basada en *Medida por medida* de Shakespeare, estaba más cerca de la ópera cómica italiana.

Un periodo casi carente de éxitos en París a finales de la década de 1830 acercó al joven compositor al *bel canto* de Vincenzo Bellini (a quien admiraba), así como a la gran ópera *(grand opèra)*, un tipo local de ópera cuyas extravagantes escenografías ampliaron sus horizontes teatrales. Uno de los exponentes de mayor éxito de este tipo de espectáculo operístico era el compositor de origen alemán Giacomo Meyerbeer. La siguiente obra de Wagner, *Rienzi* (1840), en un estilo muy cercano al de Meyerbeer, resultó ser su primer gran avance, además de conducirle hasta el puesto de *Kapellmeister* (director musical) del Teatro de la corte de Dresde.

Las siguientes óperas de Wagner en esa década, *Der fliegende Holländer (El holandés errante)*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, que fueron las primeras óperas incluidas en el canon de obras interpretadas en el festival que Wagner fundó en Bayreuth, ya muestran la creciente ruptura del compositor con la estructura tradicional de la ópera, al desdibujar los límites entre aria individual, dueto y coro, y centrarse en la evolución psicológica de los personajes con una complejidad sin precedentes. Estas óperas trataban temas que le interesaron durante el resto de su vida creativa: la redención, la naturaleza del deseo y, en *Tannhäuser*, cómo la religión puede y debe atemperar ese deseo.

Teoría y práctica

La implicación de Wagner en la sublevación de Dresde en 1849, en el marco de las revueltas republicanas que barrieron Alemania y otras regiones de Europa, le valió una orden de detención que le obligó a exilarse en Suiza. Durante los cinco primeros años de exilio no escribió nada y se concentró en establecer los fundamentos de su reforma operística en una serie de largos ensayos. Fue entonces cuando concibió la idea de la *Gesamtkunstwerk* («obra de arte total»), que combinaría todos los elementos de la representación en escena. Sus nuevas obras iban a fusionar el genio de Beethoven y de Shakespeare, y seguirían el modelo de la tragedia de la Grecia clásica que, hasta donde Wagner entendía, no solo aunaba todas las artes; además lo hacía de un modo esencial para unir a un pueblo. Wagner buscaba crear una experiencia artística dotada de aspectos religiosos, sociales y éticos. »

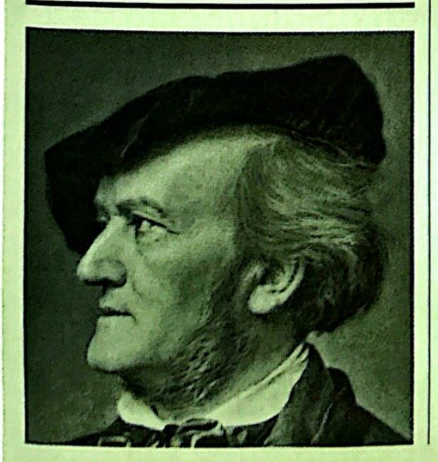


Heme aquí convertido de pronto en revolucionario y convencido de que todo hombre, por poco ambicioso que sea, solo debería ocuparse de política.

Richard Wagner



Richard Wagner



Nacido en Leipzig en 1813, Wagner se sintió atraído desde niño por el teatro y desarrolló además una obsesión por la música, sobre todo por Beethoven. Vivió una juventud inestable, exacerbada por su actitud irresponsable en cuestiones de dinero. El éxito de sus óperas en la década de 1840 fue seguido por un empleo como *Kapellmeister* en Dresde, pero su actividad política hizo peligrar ambos.

En la década de 1850, exiliado en Suiza, emprendió una reforma total de la ópera, en primer lugar en ensayos teóricos y luego en la práctica, de forma más ambiciosa en el ciclo de *El anillo del nibelungo*. Su situación mejoró en la década siguiente gracias al apoyo económico de Luis II de Baviera, que le ofreció una nueva libertad artística. Murió en 1883 en Venecia, un año después del estreno de *Parsifal* en Bayreuth.

Otras obras

1841 *El holandés errante.*
1848 *Lohengrin.*
1859 *Tristán e Isolda.*
1867 *Los maestros cantores de Núremberg.*
1882 *Parsifal.*

Según decía, tal obra de arte ganaría más resonancia todavía entre su audiencia al estar basada en temas profundamente arraigados en su inconsciente, idealmente en la mitología. En sus nuevos «dramas musicales», como empezaron a ser conocidas estas obras, sería capaz de sacar el máximo partido al poder de la música para explorar los mecanismos internos de sus personajes. A diferencia de las formas de ópera predominantes, cuyas consideraciones primordiales eran cuestiones musicales y, en el peor caso, la vanidad de los cantantes, sería el drama el que definiría la forma de la música.

Componer el mundo

La obra que se acercó más a este objetivo fue un ciclo de cuatro óperas, *Der Ring des Nibelungen (El anillo del nibelungo)*, basado en una mezcla de las mitologías nórdica y germánica. En principio no fue concebido como una tetralogía, pero la incapacidad de Wagner para avanzar con el tema en una ópera única, originalmente titulada *Siegfrieds Tod (La muerte de Sigfrido)*, le llevó a prolongarla hacia atrás en el tiempo, añadiendo más historia previa en cada obra adicional.

Este proceso hizo necesario el desarrollo del *Leitmotiv*, una técnica latente en sus obras de la década de 1840 que alcanza en *El anillo del nibelungo* un nivel de complejidad y sofisticación extraordinario. Este método permitió a Wagner tejer acontecimientos continuos a lo largo de grandes tramos, pero también que la orquesta proporcionara «comentarios» musicales de la acción, a la manera del coro en el teatro clásico griego.

Wagner completó finalmente el texto del ciclo en 1852 y poco después empezó a componer la música, sin perspectiva real alguna de que las obras se fueran a representar. La primera fue *Das Rheingold (El oro del Rin)*, a la que llamó «velada preliminar» al drama principal y que fue la más cercana a la realización del ideal teórico establecido en sus ensayos. La presentación de los dioses nórdicos, enanos y gigantes de la ópera se realizaba de una manera directa cercana a la conversación (mediante vigorosos versos aliterativos, con un tipo de rima germánica llamada *Stabreim*), mientras que la orquesta aportaba el comentario.



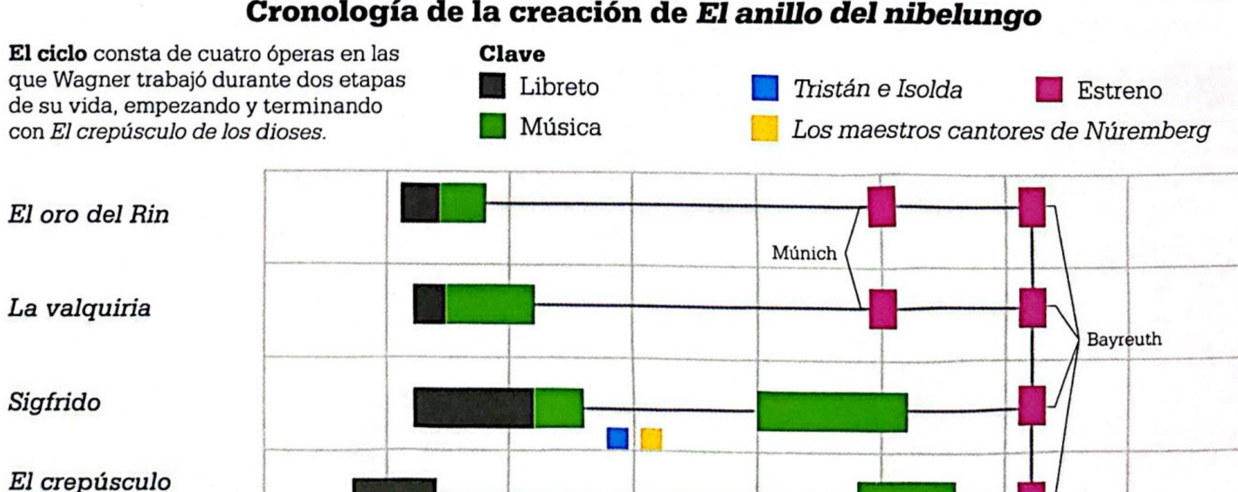
No volveré a escribir más óperas. Y como no tengo ganas de inventar un título arbitrario para mis obras, las llamaré dramas.
Richard Wagner



Para el «primer día» del ciclo, *Die Walküre* (*La valquiria*, 1856), Wagner creó una música de mucha mayor sensualidad y calidez, en parte porque en esta intervenían seres humanos, y en concreto los gemelos Sigmundo y Siglinda, que se enamoran en el transcurso del primer acto (la promoción del incesto fue solo uno

Cronología de la creación de *El anillo del nibelungo*

El ciclo consta de cuatro óperas en las que Wagner trabajó durante dos etapas de su vida, empezando y terminando con *El crepúsculo de los dioses.*



El estilo de Wagner no fue del agrado de todos, como se ve en esta caricatura estadounidense (1877) que critica el denso sonido de *El crepúsculo de los dioses*, última ópera del ciclo de *El anillo del nibelungo*.

de los muchos pecados de los que fue acusado el compositor durante su carrera). Sin embargo, para 1856 Wagner ya había descubierto al filósofo Arthur Schopenhauer, que iba a ejercer una poderosa influencia en su producción creativa: no solo proponía una filosofía del pesimismo incompatible con el entusiasmo revolucionario que había inspirado *El anillo del nibelungo*, sino que consideraba que la música era la más profundamente expresiva de las artes, lo cual trastocaba las primeras creencias de Wagner sobre el drama.

Ruptura del ciclo

En la práctica, el descubrimiento de Schopenhauer por parte de Wager »

Tristán y su acorde

Inspirado por su descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer y por su pasión romántica por Mathilde von Wesendonck, esposa de su patrono suizo, Wagner empezó a componer *Tristán e Isolda* en 1857 y la terminó menos de dos años después. La obra, que trata del amor adúltero y la muerte de los legendarios amantes, sentó posiblemente las bases para la ruptura de la tonalidad. En ella Wagner creó un mundo desorientador y embriagador sobre una tensión armónica que, reflejando la obsesión dramática por la imposibilidad del amor perfecto, se mantiene sin resolver hasta el final. Es emblemático el primer acorde del preludio (más conocido como el «acorde de Tristán»), cuyas notas, aparentemente sin relación, fa-si-re sostenido-sol sostenido, forman la base de la inestabilidad armónica de la obra. Tal como lo utilizó Wagner, el acorde de Tristán ejerció una enorme influencia en compositores que buscaban ampliar (y romper) los límites de la armonía.



Tristán e Isolda (1859) se estrenó en Múnich en 1865, con Ludwig Schnorr von Carolsfeld y su esposa Malvina Garrigues en los papeles de los amantes.

provocó la interrupción de la composición de *El anillo del nibelungo*. En 1857, tras completar un borrador de la partitura de su segundo acto, Wagner dejó de componer *Sigfrido* (el «segundo día» del ciclo) y no la reanudó hasta pasados siete años.

En el ínterin terminó dos obras muy diferentes, ambas inspiradas por la filosofía de Schopenhauer, y en concreto, por su idea de que la realización relativa solo se podía obtener a través de la renuncia. La primera fue *Tristán e Isolda* (terminada en 1859, aunque no fue representada en su totalidad hasta 1865), una obra abiertamente filosófica y sensual en la que Wagner forzó al límite la armonía tradicional. La segunda, *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Núremberg*, 1867), fue una comedia de dimensiones sin precedentes (solo el último acto supera las dos horas de representación) que trataba temas profundos, como el lugar del arte en la sociedad, su relación con la identidad nacional y el equilibrio entre la tradición basada en las normas y la innovación.

Cuando Wagner retomó la composición de *El anillo del nibelungo*, aplicó de inmediato al ciclo las lecciones filosóficas aprendidas en sus dos proyectos intermedios, aportando una riqueza armónica aún mayor al tercer acto de *Sigfrido* y a la cuarta ópera, *Götterdämmerung (El crepúsculo de los dioses)*, en la cual el anillo es finalmente devuelto a las doncellas del Rin, y el Valhalla, hogar de los dioses, es destruido. Wagner terminó esta entrega final en noviembre de 1874, a los 25 años de iniciar el proyecto.



La English National Opera interpreta «La cabalgata de las valquirias» en el Festival de Glastonbury de 2004. La célebre pieza pertenece al inicio del tercer acto de *La valquiria*.

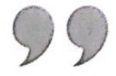
El Teatro del Festival

Una vez terminado *El anillo del nibelungo*, Wagner decidió que ningún teatro de la ópera existente podría acoger la representación del ciclo y comenzó a recabar fondos para un nuevo Festspielhaus (Teatro del Festival). El teatro construido por Wagner en 1876 en la ciudad franconia de Bayreuth para *El anillo del nibelungo* es, en muchos aspectos, tan revolucionario como las obras que se iban a representar. Se trata de un gran auditorio con largas filas de asientos dispuestas a la manera de los de un antiguo anfiteatro, sin pasillo central. La orquesta y su director no son visibles para el público, ya que el foso está oculto bajo el escenario. En



Dispuse mis planes a tan gran escala que sería imposible representar esta ópera [...] en cualquier teatro menor.

Richard Wagner



Leitmotiv

La técnica del *Leitmotiv* («motivo guía o conductor») está relacionada con la *idée fixe* (idea fija) o tema recurrente que Berlioz usó en su *Sinfonía fantástica*, así como con otras formas anteriores de «motivo reminiscente», un grupo de notas que reaparecen y representan a un personaje o sus recuerdos. Sin embargo, los *Leitmotiv* fueron usados con una profusión y una sofisticación sin precedentes por Wagner en *El anillo del nibelungo*, donde todo el tejido musical, y en especial el orquestal, está construido a partir de fragmentos melódicos asociados a distintos personajes, ideas o emociones. Desde las primeras representaciones se intentó «descodificar» estos *Leitmotiv* e interpretar la escritura orquestal como un comentario sobre el drama. La técnica llegó a ser ampliamente adoptada incluso en el siglo XX por los compositores cinematográficos.

una decisión sin precedentes en la época, durante la representación las luces del auditorio podían apagarse y estaba prohibido entrar y salir.

Peregrinación operística

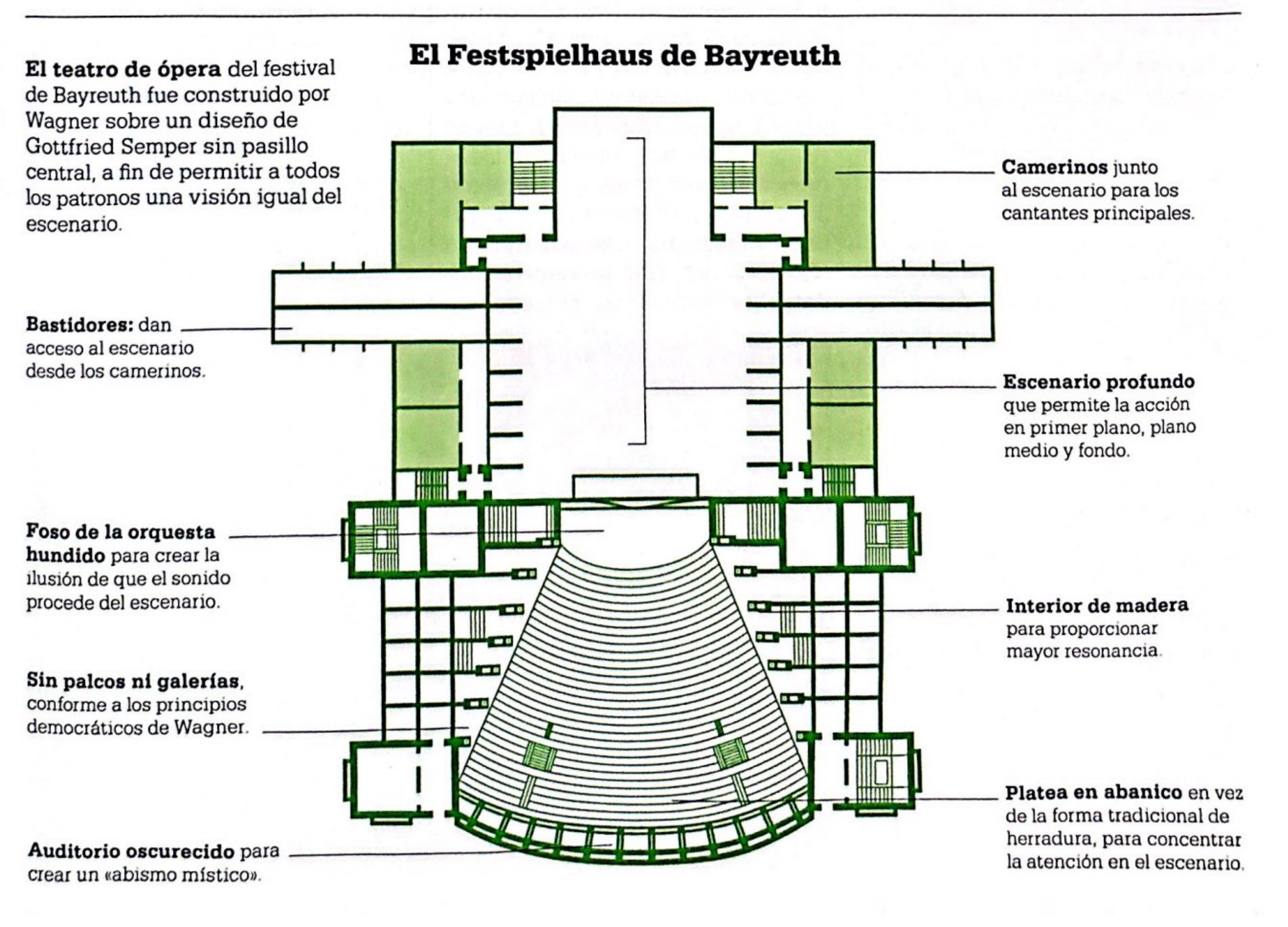
Ya desde el primer festival en 1876, la flor y nata de la sociedad acudió en masa a Bayreuth, cuyo inequívoco atractivo no hizo sino aumentar con *Parsifal* (1882), la última ópera de Wagner. Sin embargo, las cosas no fueron tan simples, y las exigencias sin precedentes de *El anillo del nibelungo* solo se cumplieron a medias en su primera representación. Eduard Hanslick, uno de los críticos más ruidosos de Wagner, dijo que el puente del arcoíris que conducía al Valhalla al final de *El oro del Rin* parecía «una salchicha de siete colores». Fue célebre la queja de Cósima, la esposa de Wagner, de que los trajes hacían que los personajes parecieran jefes indios americanos. El dragón que Wagner había encargado a Manchester para *Sigfrido* nunca llegó completo: se dice que la pieza del cuello no acabó en Bayreuth, sino en Beirut.

Un nuevo comienzo

El legado del ciclo de *El anillo del nibelungo*, del proyecto de Wagner en Bayreuth y del propio compositor es inestimable. El wagnerismo se puso de moda en París a finales de siglo, cuando los artistas se sintieron inspirados por la mezcla de religión y sexo de *Parsifal*. Mientras, en Viena proseguía el debate entre los que apoyaban a Brahms y sus sinfonías más convencionales y los que habían caído por completo bajo el hechizo wagneriano.

El *Leitmotiv* se convirtió en una técnica habitual para una generación de compositores más jóvenes, muchos de los cuales trataron de crear, tras la muerte de Wagner, vehementes facsímiles de sus obras operísticas. Italia, cuna de la ópera, sufrió una crisis de identidad musical, desgarrada entre adoptar las innovaciones de Wagner y preservar sus veneradas tradiciones propias. Gracias a Wagner, la ópera, criticada en el pasado por su excesiva propensión a la frivolidad, era una forma artística que trataba las más elevadas cuestiones filosóficas y para ello exigía una música nueva y revolucionaria. ■

El Festspielhaus de Bayreuth





PARECE HABER VENIDO ENVIADO POR DIOS

SINFONÍA N.º 1 (1876), JOHANNES BRAHMS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ascenso y caída de la sinfonía

ANTES
1824 Beethoven termina su Novena sinfonía.

1853 En el artículo «Neue Bahnen» («Nuevos senderos»), Robert Schumann ensalza a Brahms como la esperanza de la música alemana.

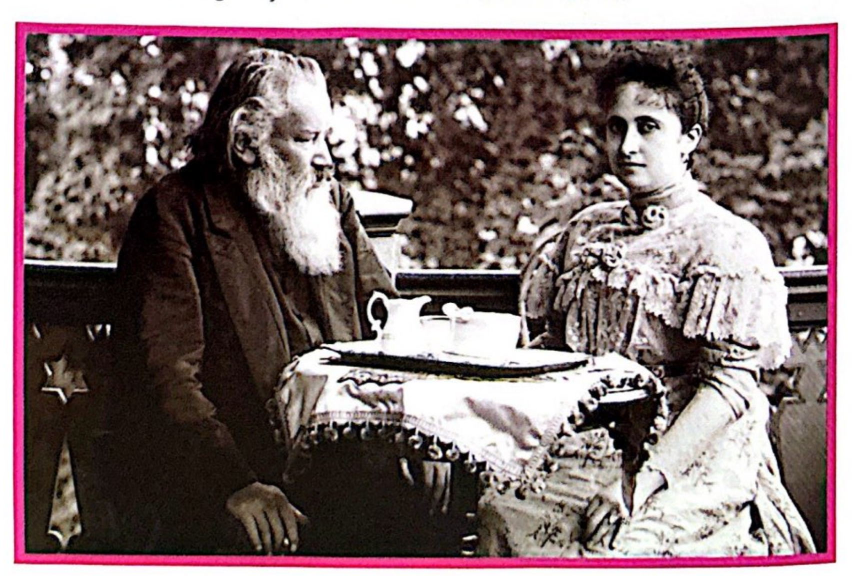
1858 Brahms completa su *Primer concierto para piano*, concebido en origen como sinfonía, y su *Primera serenata*.

DESPUÉS
1877 En una crítica, el director Hans von Bülow dice de la Sinfonía n.º 1 que es la «Décima de Beethoven».

1889 Mahler dirige en Budapest el estreno de su Sinfonía n.º 1, la primera de las nueve que completará.

En las primeras décadas del siglo XIX Beethoven había llevado la sinfonía a nuevas cotas, convirtiéndola en el género más importante de la tradición austroalemana. Después de su muerte, algunos compositores pasaron a asumir el rol de Beethoven. Uno de ellos fue el compositor alemán Johannes Brahms, que desaprobaba la música programática (aquella que pretendía seguir o describir una línea narrativa), y criticaba abiertamente a la Nueva Escuela Alemana representada por Richard Wagner y Franz Liszt. Brahms creía en la música «pura», que era abstracta, no asociada con argumento alguno.

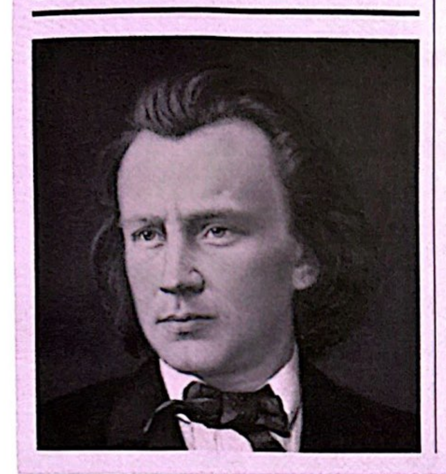
En 1853, Brahms conoció a Robert Schumann y a su esposa, la pianista Clara. Schumann, que había compuesto ya cuatro sinfonías, ensalzó a Brahms calificándolo de la mayor esperanza de la música ale-



Brahms y Adele, esposa de Johann Strauss II, desayunando en la villa del matrimonio en Bad Ischl (Austria) en el verano de 1894. Brahms visitó a menudo esta villa.

Véase también: Sinfonía n.º 40, de Mozart 128–131 ▪ Sinfonía «Heroica», de Beethoven 138–141 ▪ *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ *Sinfonía Fausto* 176–177 ▪ Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215

Johannes Brahms



Brahms nació en Hamburgo (Alemania) en 1833, hijo de un modesto músico independiente, de quien recibió sus primeras lecciones de música. De adolescente ayudó a sostener a su familia tocando el piano en tabernas de la ciudad, antes de encontrar trabajo como director de coro. En 1863 se instaló en Viena, donde vivió una época fructífera durante la cual compuso *Un réquiem alemán*, la Primera sinfonía y *Danzas húngaras*. En los años siguientes a la muerte de Robert Schumann, en 1856, Brahms estrechó aún más la relación ya existente con su viuda, Clara, cuya amistad conservó el resto de su vida.

En sus últimos años se centró en la música instrumental, pero el año anterior a su muerte, en 1896, compuso la obra *Vier ernste Gesänge (Cuatro canciones serias)*, una reflexión sobre la fugacidad de la vida.

Otras obras

1853 Sonata para piano n.º 3 en Fa menor, op. 5.
1868 *Un réquiem alemán.*
1869 *Danzas húngaras* (dúos para piano).

mana y describió al joven compositor de 20 años como un «hombre del destino», poniéndolo así bajo el peso de la expectación del público.

Primera sinfonía

Brahms empezó a bosquejar su Primera sinfonía poco después de recibir el apoyo de Schumann, pero no la terminó hasta mediados de la década de 1870, más de 20 años después. En ese tiempo trabajó en otras sinfonías, pero no acabó ninguna; no obstante, compuso numerosas obras orquestales y de cámara, entre ellas sonatas para violín, violonchelo y piano. Destruía las obras que le dejaban insatisfecho, pero refundió partes de sus intentos de composición sinfónica en otras piezas, como la obertura del Concierto para piano n.º 1 en Re menor, op. 15.

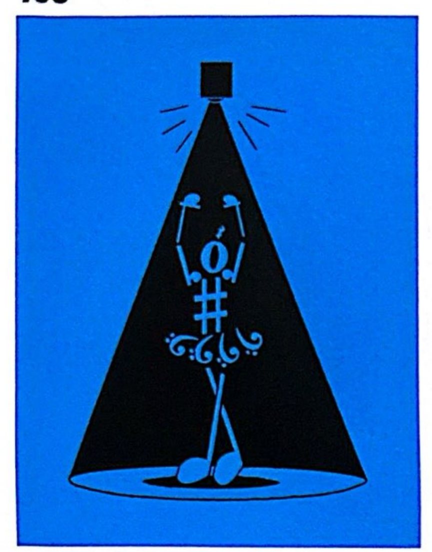
Profundamente autocrítico, hasta 1873 Brahms no publicó sus primeros cuartetos de cuerda (otro género beethoveniano por excelencia), los cuales, junto con otras dos obras ancladas en distintas tradiciones, pudieron preparar el camino para la conclusión de su sinfonía. En *Un réquiem alemán* (1868), Brahms musicalizó textos luteranos en un estilo que recordaba la primera música coral alemana, mientras que en *Variaciones sobre un tema de Haydn* (1873) exploró viejos y nuevos recursos compositivos en un contexto orquestal.

Esta síntesis de tradición e innovación caracteriza la Primera sinfonía, cuyos temas fusionaban canto folclórico y coral, así como alusiones a Bach y a la Novena sinfonía de Beethoven. Tanto la Primera sinfonía de Brahms como la Novena de Beethoven avanzan de la oscuridad a la luz, con una obertura tormentosa de bajo y timbales que se calma en un *andante* soñador antes de entrar en un apremiante *pizzicato* de cuerdas. El tercer movimiento, el *allegretto*, capta una atmósfera festiva a la vez que demuestra la suma atención de Brahms a la simetría.

> [Brahms es] un ser único que [da] expresión a nuestra época del modo más alto e ideal.
> **Robert Schumann**

Obras posteriores

Después del éxito de su Primera sinfonía, Brahms compuso tres sinfonías más y decidió acabar la Cuarta (1885) con un electrizante *passacaglia* (pasacalles), una forma barroca cuyo material se desarrolla sobre la repetición constante de la línea de bajo. Es posible que sus sinfonías parezcan conservadoras comparadas con las de sus sucesores, como Gustav Mahler, cuya Primera sinfonía anunció una nueva dirección al irrumpir en escena en 1889; sin embargo, el desarrollo por Brahms de formas y procesos anteriores influyó en toda una generación de músicos modernos. ▪



PUEDES VER LAS NOTAS BAILAR EN EL ESCENARIO

EL CASCANUECES (1892), PIOTR ÍLICH CHAIKOVSKI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música para ballet

ANTES
1832 Estreno en París del primer ballet romántico, *La sílfide*, con coreografía de Filippo Taglioni y música de Jean-Madeleine Schneitzhoeffer.

1870 Se representa en la Ópera de París el ballet *Copelia*, de Léo Delibes, sobre una muñeca bailarina que cobra vida.

1876 Se estrena en París el ballet *Silvia* de Delibes. Chaikovski asegura que su partitura supera a *El anillo del nibelungo* de Wagner.

DESPUÉS
1911 Estreno en París del ballet *Petrushka* de Stravinski.

1920 La Ópera de París estrena *Polichinela*, de Stravinski, con coreografía de Leonid Massine. El libreto está inspirado en un cuento popular.

El siglo XIX llevó la revolución al mundo del ballet. La música para ballet anterior consistía en conocidas canciones de ópera ligadas mediante melodías compuestas por un músico teatral. Antes de 1820 apenas se compusieron partituras originales para ballet.

En esta época empezaron a aparecer ballets románticos ligeros, dominados en Europa por bailarinas como Maria Taglioni, cuyo padre, Filippo, coreografió *La sílfide* para su lucimiento. Sus temas fantásticos y con protagonistas etéreas daban ocasión de emplear el paso flotante y en punta (sobre las puntas de los pies) a los bailarines, con mallas y faldas de tul cada vez más cortas para dejar ver piernas y pies. La música de estos primeros ballets estaba al servicio de la danza y normalmente era obra de «especialistas», compositores formados para crear una música rítmica ligera que no eclipsara la danza.



El corazón del repertorio clásico es *La bella durmiente* de Chaikovski-Petipa, y no hay ballet más difícil.
Robert Gottlieb
Escritor y crítico de danza estadounidense



El ballet viaja al este

Desde mediados de siglo, el centro de gravedad del ballet empezó a desplazarse de París a Rusia, donde el mecenazgo zarista facilitaba las lujosas representaciones. Cuando Chaikovski recibió el encargo de su primer ballet, *El lago de los cisnes*, en 1875, abordó su tarea con ambición sinfónica y creó melodías asociadas a los personajes del argumento. Sin embargo, los críticos aún no estaban preparados para una partitura de ballet digna de una sala de conciertos, y su incomprensión arrinconó la obra, a pesar de la cálida acogida del público.

Si bien el coreógrafo de *El lago de los cisnes*, Julius Reisinger, había dejado libertad a Chaikovski, el coreógrafo Marius Petipa fue más específico sobre lo que esperaba de la música cuando colaboró con Chaikovski en *La bella durmiente* (1890).

Véase también: *El burgués gentilhombre* 70–71 ▪ *La flauta mágica* 134–137 ▪ *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *Romeo y Julieta* 272

La obra fue bien recibida por la crítica, y los dos volvieron a unir sus fuerzas dos años después para *El cascanueces*, aunque la enfermedad obligó a Petipa a delegar gran parte del trabajo en su ayudante Lev Ivánov.

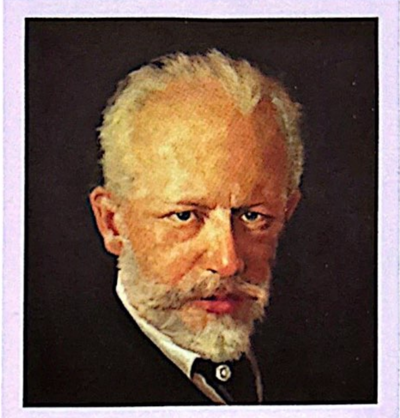
Fin del cuento de hadas

La composición de *El cascanueces* tuvo un inicio difícil: Chaikovski se sentía limitado por el libreto poco imaginativo creado por Petipa a partir de una adaptación de Alejandro Dumas del oscuro relato del alemán E. T. A. Hoffmann. Al final, el compositor halló su inspiración en la muerte de su hermana y compañera de juegos de infancia, sobre todo para el personaje principal, la pequeña Clara, que se escabulle sigilosamente en Nochebuena para jugar con su regalo favorito, un soldadito cascanueces, que cobra vida por arte de magia. Después de que la niña le ayude a derrotar al malvado rey de los ratones, el cascanueces se transforma en un príncipe y la lleva con él al país de las golosinas, regido por el Hada de Azúcar.

Gran parte del encanto de la partitura de Chaikovski se debe a su creativo uso de la orquesta, desde los sinuosos instrumentos de viento-madera de la «Danza árabe», o el gorjeante contraste de flautas y piccolos con los graves fagots de la «Danza china», hasta la novedad de la celesta, un instrumento de reciente invención con barras percutidas como el glockenspiel, para presentar al Hada de Azúcar. Aunque la música dejaba a Petipa y sus bailarines el protagonismo que deseaban, la sonoridad única de Chaikovski la eleva muy por encima de las viejas composiciones de los «especialistas». ■



Colombina y Arlequín evocan el mundo fantástico de *El cascanueces* con trajes diseñados por la reina Margarita II de Dinamarca en una representación en Copenhague (2016).



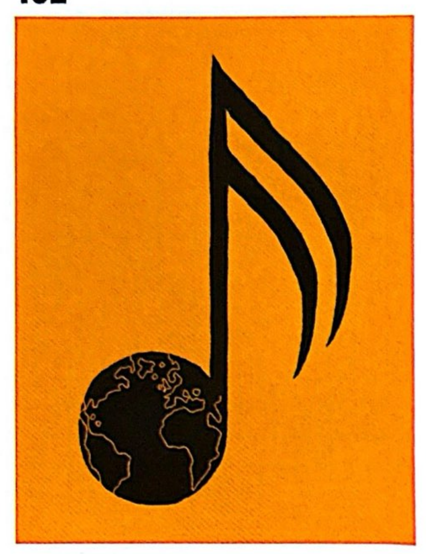
Piotr Ílich Chaikovski

Nacido en Vótkinsk (Rusia) en 1840, Chaikovski recibió lecciones de piano desde muy temprana edad. En 1861 se matriculó en el recién creado Conservatorio de San Petersburgo y en 1866 compuso su Primera sinfonía. Su primer éxito internacional fue la obertura *Romeo y Julieta* (1869).

Aun reconociendo su homosexualidad, en 1877 se embarcó en un matrimonio condenado al fracaso. Un año antes, la rica viuda y amante de las artes Nadezhda von Meck se había convertido en su mecenas, y ello le permitió dedicarse a la composición. En 1890, Von Meck se declaró en bancarrota, y su relación terminó. El fatalismo que tiñe con frecuencia la música de Chaikovski está más presente en sus últimas obras, como la Sexta sinfonía, «Patética» (1893). Murió nueve días después de su estreno.

Otras obras

1876 *El lago de los cisnes.*
1878 *Eugenio Oneguin.*
1889 *La bella durmiente.*
1893 Sinfonía n.º 6, «Patética».



UNA SINFONIA DEBE SER COMO EL MUNDO. DEBE ABARCARLO TODO

ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA (1896), RICHARD STRAUSS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Del romanticismo a la música moderna

ANTES
1849 Franz Liszt termina su primer poema sinfónico, *Ce qu'on entend sur la montagne (Lo que se escucha en la montaña)*, o *Berg-Symphonie*, a partir del poema del escritor Victor Hugo.

1865 Franz Strauss, padre de Richard, toca la trompa en el estreno de *Tristán e Isolda* de Wagner en Múnich.

DESPUÉS
1903 Gustav Mahler dirige la primera interpretación completa (cien minutos) de su Tercera sinfonía, que había terminado en 1896.

1917 Se estrena la ópera *Una tragedia florentina*, de Alexander von Zemlinsky, basada, como *Salomé* de Strauss, en una obra de Oscar Wilde.

El periodo posterior a la muerte en 1883 de Wagner fue una época de incertidumbre para la música alemana. Algunos compositores trataron de emularlo en sus óperas, mientras que otros evitaron la ópera por completo y aplicaron las innovaciones de Wagner a la música para salas de conciertos. Anton Bruckner, por ejemplo, llevó la grandiosidad, las dimensiones y la audacia wagnerianas a la forma sinfónica tradicional. Gustav Mahler fue aún más lejos al emplear una orquesta de un tamaño sin precedentes en sinfonías que incorporaban elementos programáticos y partes vocales.



El profeta Zaratustra (o Zoroastro), cuyos escritos sobre Ahura Mazda (dios) son la base de la religión zoroástrica, en un retrato de un templo de fuego de Yazd (Irán).

Formas nuevas

Richard Strauss, el gran contemporáneo de Mahler, tomó un camino distinto: el poema sinfónico (llamado *Tondichtung* en alemán), una forma musical que busca captar el argumento o la atmósfera de una obra no musical, como un poema o una pintura. Este género, iniciado por Franz Liszt, fue la base de la reputación inicial de Strauss.

Don Juan (1888), atrevidamente erótico, constituye el primer logro de Strauss, que en la década siguiente compuso una serie de obras que combinaban su virtuosismo como orquestador con la innovación formal, por ejemplo, al rechazar la necesidad de que una pieza termine en la misma tonalidad en la que empieza. Controvertidas en su época, las obras de Strauss no fueron escri-

Véase también: *Las cuatro estaciones* 92–97 ▪ *Sinfonía Fausto* 176–177 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ *La canción de la tierra* 198–201



Yo solo creería en un dios que supiese bailar.
Friedrich Nietzsche
Así habló Zaratustra
(1883–1891)
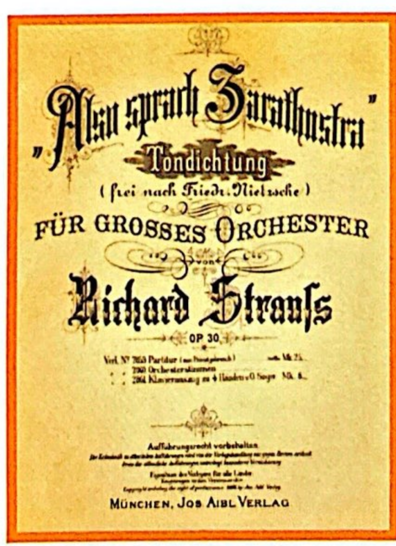


tas para resultar edificantes o moralmente coherentes, como exigía la estética musical del siglo XIX. Esto lo alineaba con otros compositores «modernos» cuyo rasgo definitorio era su énfasis en la innovación y el progreso, y la redefinición de la composición mediante el desafío a los convencionalismos formales.

El papel del artista

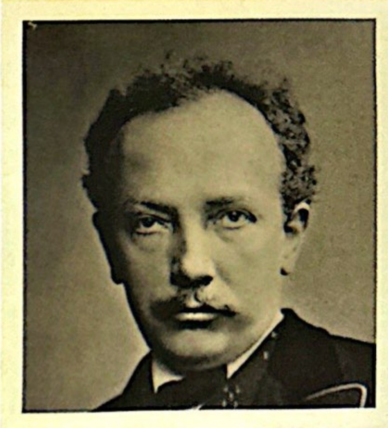
Así habló Zaratustra (*Also sprach Zarathustra*, 1896) fue probablemente el poema sinfónico más atrevido de Strauss. La pieza, de 35 minutos, tomó su título del libro de Friedrich Nietzsche en el que el filósofo usa la figura del antiguo profeta persa para exponer su pensamiento. En palabras del propio Strauss, a través de su poema sinfónico pretendía «transmitir en música una imagen de la evolución de la raza humana desde su origen, a través de las distintas etapas [...] hasta la idea del superhombre de Nietzsche». Esta idea del superhombre *(Übermensch)* nietzscheano, un ser liberado de la moral convencional o la religión, se identificaba con la de Strauss del papel del artista independiente en los albores del siglo XX. Contribuyó también a preparar el terreno para su estilo de modernidad amoral, condensado en su escandalosamente rupturista ópera *Salomé* (1905), basada en una obra teatral de Oscar Wilde que narraba una historia de incesto, necrofilia y perversión.

Tiempos de incertidumbre

En *Así habló Zaratustra*, Strauss describe un conflicto entre la naturaleza, representada por el sencillo motivo de apertura do-sol-do de trompeta, y la humanidad, cuyas complejas pasiones y luchas intelectuales se trasladan a una partitura de mayor audacia armónica. El poema se divide en nueve secciones, tituladas según el libro de Nietzsche, con música que incluye una fuga burlesca y un alegre vals. Hombre y naturaleza permanecen irreconciliables hasta la atrevida conclusión, que vacila dubitativa entre las tonalidades do mayor y si mayor. ■



El *Tondichtung* (poema sinfónico) *Así habló Zaratustra* fue terminado en 1896, año que figura en este frontispicio, impreso en Múnich por Joseph Aibl, de la partitura orquestal original.



Richard Georg Strauss

Hijo de un famoso trompista, Richard nació en Múnich en 1864. Después del éxito de sus poemas sinfónicos y canciones (muchas compuestas para su esposa), alcanzó finalmente el ansiado triunfo en la ópera con *Salomé* (1905), seguida de *Electra* (1909). Esta última obra marcó el inicio de una colaboración de 20 años con el escritor y libretista Hugo von Hofmannsthal, una de las más importantes de la historia de la ópera.

El prestigio de Strauss decayó en la década de 1920, y sobre todo en la de 1930, cuando su relación con el Partido Nazi empañó su reputación en el mundo de habla inglesa. En la década de 1940, ya anciano y abatido por la catástrofe nacional, creó una serie de obras finales, entre ellas *Cuatro últimas canciones (Vier letzte Lieder)*, compuestas solo meses antes de su muerte en Garmisch-Partenkirchen (Alemania) en 1949.

Otras obras

1888 *Don Juan.*
1905 *Salomé.*
1911 *El caballero de la rosa.*
1949 *Cuatro últimas canciones.*

EL ARTE EMOTIVO ES UNA ESPECIE DE ENFERMEDAD

TOSCA (1900), GIACOMO PUCCINI



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Verismo

ANTES
1890 *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, ganadora de un concurso para una ópera en un acto, lanza el verismo (o realismo) musical en Roma.

1892 El triunfo en Milán de la ópera *Pagliacci (Payasos)* de Ruggero Leoncavallo, consolida el estilo verista de *Cavalleria rusticana*.

DESPUÉS
1904 Puccini sufre un revés cuando *Madama Butterfly* es abucheada en su estreno en Milán, aunque se recuperará tres meses después en Brescia.

1926 Dos años después de la muerte de Puccini se estrena en La Scala de Milán su *Turandot*, terminada por su joven colega Franco Alfano.

Con la primera representación de *Cavalleria rusticana (Nobleza rústica)* en 1890 nació un nuevo estilo de ópera. En lugar de basarse en personajes históricos o legendarios idealizados, esta aspiraba a lograr el realismo (*verismo* en italiano), aprovechando sucesos, en ocasiones sórdidos, vividos por gentes normales creíbles y a menudo en marcos contemporáneos.

Por aquellas fechas, Puccini, antiguo compañero de piso de Pietro Mascagni, el compositor de *Cavalleria rusticana*, llevaba seis años de carrera operística. Esta había comenzado en 1884 con *Le villi (Las vilis)*, una pintoresca *leggenda drammatica* basada en el mismo relato de

Véase también: *Orfeo y Eurídice* 118–119 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *El cazador furtivo* 149 ▪ *La traviata* 174 ▪ *The Wreckers* 232–239 ▪ *Peter Grimes* 288–293

espíritus que el ballet romántico *Giselle* (1841). Cinco años después llegó *Edgar* (1889), una ópera ambientada en el mundo de los caballeros medievales del siglo XIV. Si bien Puccini no fue un seguidor estricto del verismo, tomó sus elementos de pasión, desgarro y crueldad, y los revistió de una osadía musical que alcanzó un impactante clímax en la trágica *Tosca*.

Abrazar la realidad

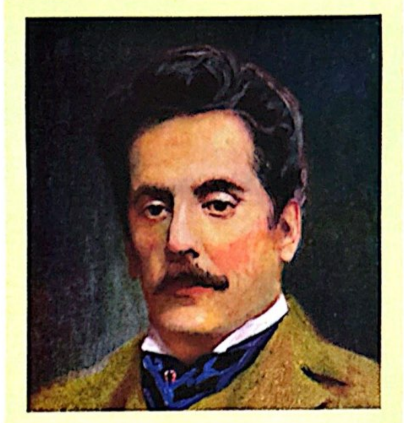
La primera respuesta de Puccini al verismo fue la ópera *Manon Lescaut* (1893), basada en una novela francesa del abate Prévost (1731), que ya había dado pie a diversas óperas, la más notable de las cuales fue *Manon* (1884), de Jules Massenet, uno de los compositores franceses cuyas obras habían ido ganando terreno en los teatros italianos. Entre ellas figuran *Fausto* (1859) de Charles Gounod y *Carmen* (1875), la obra maestra final de Georges Bizet, que escandalizó a los críticos de la época por su crudo realismo y su heroína amoral.

Aunque *Manon Lescaut* no era una ópera cabalmente «realista», contenía dos escenas en particular que encajaban de lleno en el nuevo estilo: el patético espectáculo del embarque de las prostitutas condenadas a la deportación, en el tercer acto, y la lenta agonía de la protagonista en un desierto de América, en el cuarto. Ambas focalizaban algunas de las líneas de mayor fuerza emocional de la partitura, presentadas en un estilo que encarnaba la esencia del verismo musical.

La siguiente ópera de Puccini, *La bohème* (1896), ambientada en el entorno de los míseros artistas parisinos y sus amantes alrededor de 1830, estaba más próxima al auténtico espíritu del verismo. En ella cristalizó la intensidad de sentimiento, caracterización y dominio del lenguaje musical verista tan patente en la obra de Puccini y que este manejó con mayor flexibilidad y mucha »



Carmen charla con el Dancaire (un contrabandista) en una escena de *Carmen*, de Georges Bizet. Esta obra, con sus temas de pasión, celos y violencia, influyó en el verismo.



Giacomo Puccini

Nacido en el seno de una familia de músicos de iglesia en Lucca, en 1858, Puccini afirmó haber decidido dedicarse a la ópera tras una representación de *Aída* de Verdi en Pisa, en 1876. Tras estudiar en el Conservatorio de Milán, presentó a un concurso su ópera-ballet en un acto *Le villi (Las vilis)*. Aunque esta obra fue rechazada por ilegible, fue llevada a la escena por el editor Giulio Ricordi.

La revelación de Puccini tuvo lugar en 1893 con *Manon Lescaut*, que le puso a la cabeza de los compositores italianos. Luego creó sus tres mayores éxitos: *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*. En los años posteriores su producción se ralentizó, pero las óperas *La fanciulla del West* (*La chica del oeste*, 1910), *La rondine* (*La golondrina*, 1917), *Il trittico* (*El tríptico*, 1918) y *Turandot* (inacabada) evidencian un refinamiento creciente. Murió en Bruselas en 1924 de un ataque cardiaco, después de ser operado de cáncer de garganta.

Otras obras

1896 *La bohème*.
1904 *Madama Butterfly*.
1918 *Il trittico*.

Las noticias de la victoria de Napoleón en Marengo, pintada por el francés Louis-François Lejeune (1775–1848), llegan a Roma en el segundo acto de *Tosca*, tres días después de la batalla.

más variedad y finura técnica que la mayoría de sus contemporáneos. Además, las partituras de Puccini evidencian un interés persistente por los nuevos productos musicales de más allá de las fronteras de Italia (e incluso de la ópera), que dio un color y una riqueza de expresión aún mayores a su música. Puccini utilizó armonías, ritmos y efectos orquestales presentes en las obras de otros músicos, como Debussy, Strauss, Stravinski e incluso Schönberg, pero también tomó iniciativas musicales modernas propias, muchas de las cuales entraron en escena en *Tosca*.



En el estreno de *Tosca* interpretó a la protagonista la soprano de origen rumano Hariclea Darclée, de 39 años, aquí en el segundo acto, empuñando el puñal con el que matará a Scarpia.

La música como amenaza

Puccini estrenó *Tosca*, su quinta ópera, en Roma en 1900, en un momento de gran incertidumbre e inestabilidad política en Italia. Aunque bajo el disfraz teatral de una época cien años anterior a su estreno, la ópera presentaba asuntos y personajes que no solo le parecieron contemporáneos a su primera audiencia, sino que resultaron aún más pertinentes a medida que avanzaba el siglo XX. En particular, el personaje de Scarpia, el sádico jefe de la policía, que musicalmente está presente desde los compases de apertura hasta el último acto (aunque ya muerto para entonces), parece prefigurar innumerables individuos que a lo largo del siglo sirvieron a regímenes crueles, incluido el de la Italia fascista.

Scarpia es presentado con el conciso motivo de dos acordes de los instrumentos de viento-madera, los metales y las cuerdas más graves, seguidos por un tercer acorde chocante y sin relación de las cuerdas y los instrumentos de viento-madera más agudos y un destello chillón de platillos. Cada nota de esta secuencia acórdica está acentuada y marcada *«fff» (fortissimo)*. Mucho antes de que podamos verlo, Scarpia se alza con todo su poder y brutalidad.

Desde el punto de vista musical, este diminuto (aunque sonoramente inmenso) motivo también frustra las expectativas de una progresión armónica clásica al acabar no solo en una tonalidad (mi mayor) sin relación con el primer acorde (si bemol), sino en una quinta disminuida (un semitono menos que una quinta)

por debajo, dando como resultado un tritono (intervalo de tres tonos). Los teóricos de la música medievales consideraban este intervalo, al que llamaban *diabolus in musica* («el diablo en la música»), sumamente disruptivo y proscribían su uso. Con toda seguridad, Puccini, que descendía de una larga estirpe de distinguidos músicos de iglesia, debía estar familiarizado con este apodo.

En clara ruptura con la ortodoxia armónica, Puccini no solo utiliza el motivo para caracterizar al diablo profano de su ópera, sino que emplea el tema a lo largo de toda ella como emblema de la influencia de Scarpia en los sucesos que ocurren cuando este no está en escena, o ni siquiera vivo. De este modo sitúa la inestabilidad armónica en el centro de la acción musical.

Drama real

Inmediatamente después del tema de Scarpia se alza el telón sobre la iglesia de Sant'Andrea della Valle y vemos desaparecer a Cesare Angelotti, un prisionero político fugitivo. El movimiento armónico que comienza en este momento, en otra tonalidad sin relación (sol menor), es mucho más rápido. La secuencia de acordes, que al principio es ruidosa, violenta y se aleja constantemente del ritmo, disminuye de forma gradual en un deslizamiento que termina, con una sensación de agotamiento, en otro tritono. Esta imagen de huida desordenada y hundimiento sirve de segundo presagio de lo que nos espera.

La acción de la ópera se basa en la obra teatral *La Tosca* (1887), del francés Victorien Sardou, que en su día fue criticada por su vertiginoso ritmo de acción y reacción sin tregua. Los libretistas de Puccini desesperaban de crear un libreto viable a partir de ella, pero el compositor consiguió utilizar una audaz inestabilidad armónica no solo para contener, sino también conservar, e incluso magnificar la confusa catarata de acontecimientos rápidamente cambiantes dentro de su estrategia musical general.

Al principio de la obra, los tres personajes principales de *Tosca* llevan una vida aparentemente segura, pero una impredecible e imparable secuencia de causa y efecto hará que los tres hayan muerto menos de 24 horas después, al caer el telón. Aun así, Puccini logra dar a cada uno su momento de reflexión lírica, no simplemente como una oportunidad para un aria o un dueto, sino también para dar voz a las esperanzas, deseos y recuerdos que los motivan e impulsan la trama. La impresión final del drama es la de unos personajes zarandeados por unos hechos sobre los que apenas tienen control, o mucho menos del que creen tener. Su potencia emotiva y musical hizo célebres el *Te Deum* coral y algunas inolvidables arias. ■

La ópera y el ascenso de un nuevo realismo

El verismo debía su base filosófica al movimiento literario iniciado en Francia por Honoré de Balzac (1799–1850) y el naturalista Émile Zola (1840–1902), representado en Italia por el siciliano Giovanni Verga, cuyo relato *Cavalleria rusticana* inspiró la ópera de Mascagni del mismo título. La premisa del verismo es la observación de la vida de personas ordinarias, por lo general trabajadores urbanos o rurales, en un entorno cotidiano y local, a menudo asociada con el interés por los males sociales de la pobreza, la delincuencia y la violencia.

En la ópera, las situaciones emocionales extremas del nuevo estilo se materializaron en una escritura vocal que eliminaba los restos del exhibicionismo y las exquisiteces del *bel canto* a favor de una franqueza contundente. La continuidad musical aumentó con la disolución de las antiguas divisiones entre recitativo (canto discursivo), arias y otras piezas escénicas.

Verismo

El verismo de Puccini crea un **naturalismo musical** que refleja la vida real.



Pone énfasis en la **realidad psicológica** con arias de gran carga emotiva.



Utiliza la música para crear atmósfera y sugerir personajes y **conflicto interior**.



Emplea **sonidos familiares**, como campanas de iglesia, para emular la realidad cotidiana.



El resultado final es hacer la música y el drama más personales, cercanos y efectivos.

SI UN COMPOSITOR PUDIERA DECIR CON PALABRAS LO QUE QUIERE DECIR, NO DEBERIA MOLESTARSE EN TRATAR DE DECIRLO CON MUSICA

LA CANCIÓN DE LA TIERRA (1908–1909), GUSTAV MAHLER



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Mundos exóticos musicales

ANTES
1863 *Los pescadores de perlas*, ambientada en Ceilán, del compositor de ópera emergente Georges Bizet, se estrena con éxito en París.

1882 Estreno en Bayreuth de *Parsifal*, la última ópera de Wagner, en la que se mezclan elementos budistas con ideas e imágenes cristianas.

DESPUÉS
1926 Maurice Ravel compone *Chansons madécasses (Canciones malgaches)*, basadas en tres poemas en prosa escritos en 1787 por Évariste de Parmy.

1957 Benjamin Britten dirige en Londres el estreno de su ballet *El príncipe de las pagodas*. La partitura tiene influencias de la música de gamelán indonesia, que el compositor oyó en Bali un año antes.

Cuando Gustav Mahler empezó a trabajar en los seis arreglos de poemas chinos de *Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)*, estaba adentrándose en el que para él era un territorio nuevo. Sin embargo, el exotismo oriental ya era habitual en el arte y la cultura europeos, reflejo del ansia de la imaginación popular por mundos más pintorescos y fascinantes.

Este anhelo se había puesto de relieve en los siglos XV y XVI, cuando las travesías oceánicas condujeron al descubrimiento de regiones hasta

Véase también: *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *Pasos de noviembre* 314–315 ▪ *L'amour de loin* 325



Mahler compuso *La canción de la tierra* durante su estancia en el hotel Bellevue de Cortina d'Ampezzo (Italia). Los picos de los Alpes Dolomitas aportaron un trasfondo espectacular a sus obras.

entonces desconocidas. El impulso decisivo al culto a lo exótico llegó en el siglo XIX, a medida que las potencias europeas rivalizaban en su afán por construir imperios mundiales. En la metrópoli, la industrialización produjo el crecimiento de pueblos y ciudades, cuyos habitantes trabajaban y vivían en unas condiciones opresivas que generaban la necesidad interior de huida psicológica.

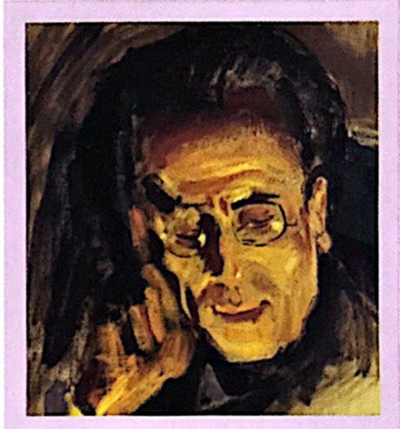
Lo exótico vende

El mundo de la literatura se aferró a las posibilidades comerciales del material exótico, como los relatos sobre los Mares del Sur de Robert Louis Stevenson (1850–1894) o el idealizado mundo de los indios norteamericanos descrito por Henry Wadsworth Longfellow (1807–1882) en el poema *El canto de Hiawatha*. Consciente de que la moda europea de lo exótico le aseguraría la venta de sus obras en París, el pintor francés Paul Gauguin (1848–1903) viajó en 1891 a la isla de Tahití, en la Polinesia Francesa, para explorar nuevas vías de expresión artística.

También la música clásica europea se sintió atraída por los supuestos sonidos de las tentadoras tierras australes y orientales. Las óperas se ambientaron en seductores escenarios extranjeros, como *Aída* (1871) de Verdi, una historia ficticia del antiguo Egipto. En la música instrumental, el ruso Nikolái Rimski-Kórsakov basó su suite sinfónica *Sherezade* (1888) en relatos de una colección de cuentos tradicionales de Oriente Medio conocida como *Las mil y una noches*. El francés Claude Debussy encontró el piano especialmente apropiado para sugerir imágenes de tierras remotas y usó melodías javanesas en «Pagodas», la primera pieza de sus *Estampas* (1903).

La vida con nuevos ojos

Antes de componer *La canción de la tierra*, Mahler no parecía haberse dejado llevar por el creciente amor europeo por lo exótico. Los textos elegidos para sus canciones y sinfonías habían procedido de un área concreta de la cultura austro-germana: la poesía tradicional, generalmente »



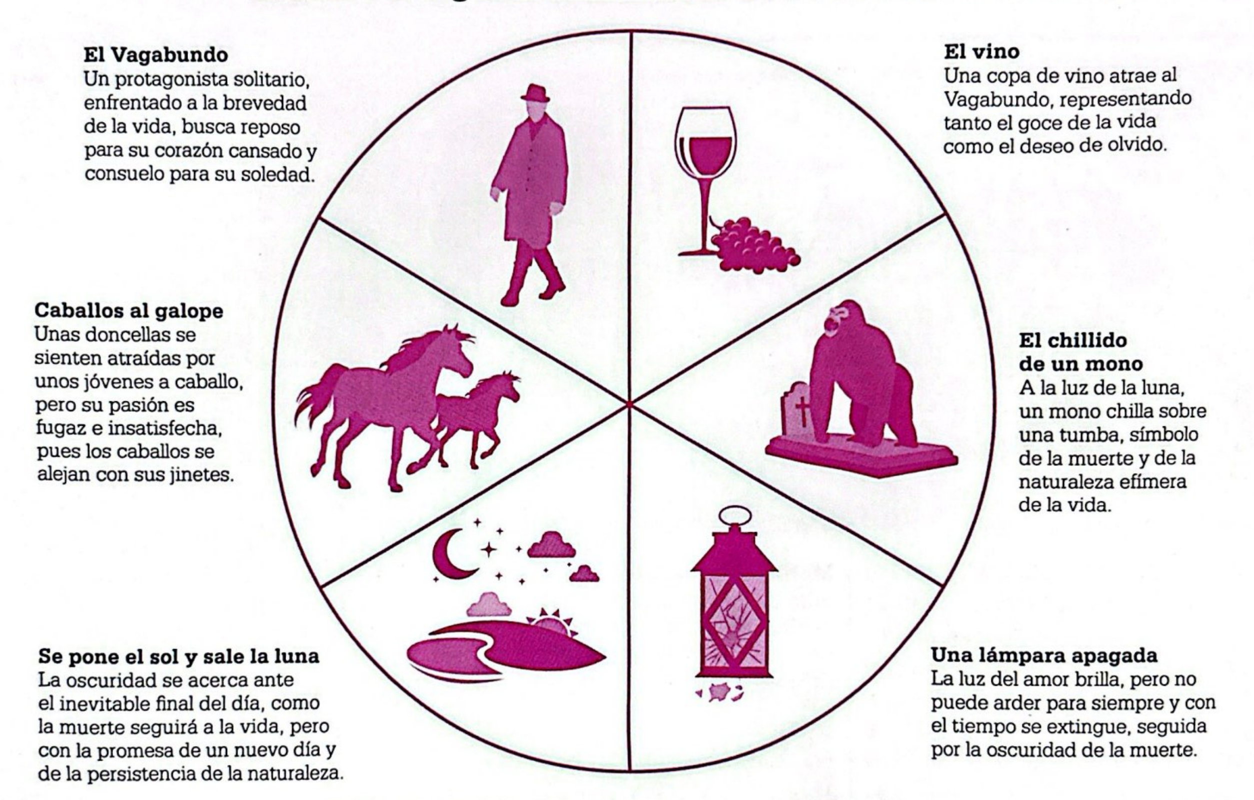
Gustav Mahler

Segundo de los 14 hijos de un matrimonio judío, Mahler nació en 1860 y pasó su niñez en la ciudad de habla checa de Iglau (hoy Jihlava). Dio su primer recital de piano con diez años y cinco después ingresó en el Conservatorio de Viena. En su cantata *Das klagende Lied* (*La canción del lamento*, 1880) demostró una conciencia de sí asombrosamente temprana al adaptar el mundo espectral de un cuento folclórico en un vívido estilo orquestal. El acceso al puesto de director artístico de la Ópera de la corte de Viena en 1897 culminó su carrera estelar en el campo de la dirección. Compuso la mayor parte de su música, sobre todo canciones y sinfonías, durante sus veraneos en los lagos de Austria. A su partida de la Ópera de Viena, en 1907, desplegó su actividad como director en Nueva York. Murió en 1911, poco después de volver a Europa.

Otras obras

1888–1894 Sinfonía n.º 2, «Resurrección».
1892–1901 *Des Knaben Wunderhorn (El cuerno mágico de la juventud).*
1908–1909 Sinfonía n.º 9.

Temas e imágenes románticos de *La canción de la tierra*



anónima, recopilada por Achim von Arnim y Clemens Brentano para su colección *Des Knaben Wunderhorn (El cuerno maravilloso de la juventud)*, publicada en 1805 y 1808. Él mismo había escrito sus propias letras en un estilo similar para *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Canciones de un compañero errante*, 1885–1886), en los que proyectó muy diversos estados emotivos en el mundo natural circundante, vívidamente percibido.

Oriente y Occidente

Sin embargo, Mahler no ignoraba la cultura oriental. El ciclo de canciones *Kindertotenlieder (Canciones a los niños muertos)*, compuesto en 1901–1904, se basaba en poemas del profesor alemán de lenguas orientales Friedrich Rückert (1788–1866), más influidos por la idea oriental de aceptación serena de la vida y la muerte que por la tendencia a la dramatización turbulenta de ambas propia del romanticismo occidental.

Cuando, en otoño de 1907, Mahler leyó *Die chinesische Flöte (La flauta china)*, una colección de poemas chinos adaptados por el poeta alemán Hans Bethge, ya estaba familiarizado con el mundo artístico que encontró en sus páginas. Además, atravesaba un momento turbulento que condicionaba su visión de la vida y la muerte. Al abatimiento por la muerte de su hija ese verano, con solo cuatro años de edad, se añadió una afección cardiaca que le obligó a reducir el ritmo. En una carta al director Bruno Walter, su antiguo ayudante en la Ópera de la corte de Viena, Mahler escribió: «Siempre he sido consciente de que debía morir [...], pero de repente he perdido la serenidad y la claridad que ya había adquirido. Tengo que empezar una nueva vida como un completo principiante».

La adaptación de los textos originales chinos por Bethge no era especialmente fidedigna. Como no sabía chino, Bethge usó una versión alemana de una traducción francesa del original. De hecho, sus poemas eran bellas paráfrasis que evocaban un mundo emocional por momentos angustioso, conmovedor, idílico, resignado, ebrio o recogidamente radiante, todo ello reflejado en escenarios naturales exquisitamente descritos. Este enfoque conectaba más con el mundo de la poesía lírica alemana, tan conocido por Mahler, que con los originales chinos del siglo IX, con su lenguaje ultraconcentrado. Mahler aludió a las influencias exóticas mediante el uso



¿Cree que es soportable?
¿No incitará a la gente
a quitarse la vida?
Gustav Mahler



de la escala pentatónica oriental, de cinco notas (distinta de la occidental de siete notas), para proporcionar un elemento de color local que sus audiencias europeas pudieran reconocer fácilmente.

Grandes ambiciones

En *La canción de la tierra*, Mahler consiguió sintetizar por primera vez sus dos principales objetos de interés musicales –canción y sinfonía– en una única obra a gran escala. En sus sinfonías Segunda, Tercera y Cuarta ya existía un solapamiento sustancial de ambos géneros, pero en *La canción de la tierra* la fusión es tan completa que resultan inseparables. En las seis canciones se alternan tenor y contralto, y Mahler desplegó una gran orquesta con una sensibilidad excepcional para la atmósfera y el color, a menudo con la finura de un conjunto de cámara de instrumentos solistas. La inicial, «Das Trinklied vom Jammer der Erde» («Canción báquica de la miseria de la tierra»), de un fatalismo salvaje y desesperado, va seguida por la desolada descripción de un lago cubierto por la niebla en «Der Einsame im Herbst» («El solitario en otoño»). Siguen tres canciones más breves, coloreadas por la escala pentatónica, que recuerdan la felicidad inocente de la juventud, la belleza y los gozos de la primavera. La última, «Der Abschied» («La despedida») es más larga que las cinco anteriores juntas; en ella, dos poemas separados por un interludio orquestal conducen finalmente a una conclusión con texto añadido por el propio Mahler: «¡Por todas partes la amada tierra florece en primavera y se llena de verdor! Por todas partes, y eternamente, resplandece azul la lejanía… eternamente… eternamente».

La música parece no tanto terminar como disolverse en esta visión, en la que la conciencia de la mortalidad humana es trascendida por la percepción de que la vida y la naturaleza se renovarán sin fin. En conjunto, la obra tiene más que ver con las inquietudes creativas y personales más hondas de Mahler que con cualquier moda del «exotismo por el exotismo», pero sin esa moda y sin la inspiración que Mahler encontró en la cultura oriental, *La canción de la tierra* no habría existido. ■



Las luchas de Mahler son las de un enfermo psíquico, un adolescente quejoso […] que se complacía en su tristeza y deseaba que todo el mundo viese cuánto sufría.
Harold Schonberg
Crítico estadounidense





Las distintas influencias de Mahler son satirizadas en esta caricatura de un número de noviembre de 1900 del *Illustriertes Wiener Extrablatt*, en la que dirige su Sinfonía n.º 1 en Re mayor.

NACION
1830–1920

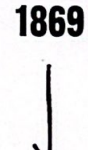
ALISMO

1863



Bedřich Smetana consolida la ópera checa con *La novia vendida*, que trata temas checos y está escrita en checo.

1869



Mili Balakirev funda los Cinco, un grupo de compositores rusos que querían componer música con una marcada identidad nacional.

1874



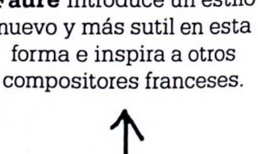
El compositor ruso **Modest Músorgski** escribe *Cuadros de una exposición*, inspirado por la muerte del artista ruso Viktor Hartmann.

1875



En Noruega, **Edvard Grieg** completa la música para *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen. La obra, basada en una leyenda tradicional, se convierte en una epopeya nacional.

1887–1890



El *Réquiem* de **Gabriel Fauré** introduce un estilo nuevo y más sutil en esta forma e inspira a otros compositores franceses.



1890



Aleksandr Borodín, uno de los Cinco rusos, adapta el poema épico ruso *Cantar de las huestes de Ígor* para componer su ópera *El príncipe Ígor*.

1893



Estreno de la Sinfonía n.º 9 de **Antonín Dvořák**, inspirada en la música nativa norteamericana y en canciones afroamericanas.

A medida que el siglo XIX avanzaba se fue extendiendo un sentimiento nacionalista que aspiraba a desarrollar las identidades culturales de los pueblos en el seno de los antiguos imperios. En esa época, en Europa imperaba la cultura alemana, sobre todo en lo relativo a la música que se componía para las salas de conciertos y las óperas.

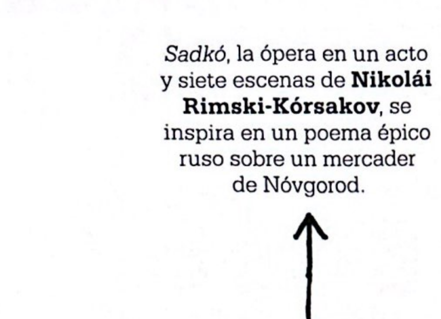
La afirmación de las culturas regionales y locales hizo que la música tradicional prosperara en casi todo el mundo e inspirara a los compositores que deseaban consolidar una identidad musical que acompañara a los ideales nacionalistas de su pueblo. Aunque la ópera era un punto de partida evidente, porque se podía basar en la historia y las leyendas nacionales, las obras programáticas para orquesta también permitían expresar esas mismas ideas.

El nacionalismo musical fue más que un tema argumental: los compositores introdujeron en su música canciones y danzas tradicionales, o compusieron sus melodías usando elementos de la música folclórica, como las escalas o los ritmos.

Rusia a la cabeza

Los primeros signos del nacionalismo musical aparecieron en Rusia, que había empezado a afirmar su independencia de la cultura europea a inicios del periodo romántico. Las óperas de Mijaíl Glinka se basaban en cuentos rusos, y sus melodías tradicionales presentadas al estilo romántico inspiraron más de un siglo de música marcadamente rusa. Mili Balakirev recogió el testigo y reunió a un grupo de compositores rusos a los que se conoció como los Cinco o «El puñado poderoso» (Aleksandr Borodín, César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y el propio Balakirev) y que influyeron en compositores posteriores como Piótr Ílich Chaikovski, Aleksandr Glazunov y, ya en el siglo XX, Serguéi Rajmáninov.

La oleada nacionalista cobró impulso a mediados del siglo XIX, sobre todo con el derrumbe del Imperio austrohúngaro. Los países estaban orgullosos de su cultura tradicional y, sobre todo, de su música. Chopin tiñó la mayoría de sus obras para piano con inflexiones de melodías folclóricas de su Polonia natal y escribió varias polonesas, mientras que Liszt incluyó danzas húngaras en sus composiciones. Bedřich Smetana se convirtió en el adalid del nacionalismo checo con óperas de temas patrios y en su idioma natal. Otros compositores checos posteriores fueron Antonín Dvořák y Leoš Janáček.



1898

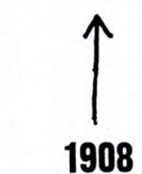
Sadkó, la ópera en un acto y siete escenas de **Nikolái Rimski-Kórsakov**, se inspira en un poema épico ruso sobre un mercader de Nóvgorod.



1900

Jean Sibelius compone *Finlandia* para protestar contra las actuaciones del Imperio ruso en Finlandia.

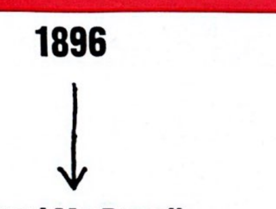




1908

La suite *Iberia* de **Isaac Albéniz** evoca los paisajes del sur de España y el barrio madrileño de Lavapiés.

1896



Edward MacDowell, compositor estadounidense y miembro de la Segunda Escuela de Nueva Inglaterra, publica *Ten Woodland Sketches*.

1900



En Inglaterra, **Edward Elgar** aplica con gran éxito a una obra coral los elementos dramáticos de la ópera romántica tardía en *El sueño de Geroncio*.

1919



Estreno en Londres del ballet *El sombrero de tres picos*, del compositor español **Manuel de Falla**, con decorados de Pablo Picasso.

El nacionalismo musical se extendió también hacia el norte hasta Escandinavia, con la música inspirada en la tradición popular compuesta por Edvard Grieg, Carl Nielsen y Jean Sibelius, y hacia el sur hasta España, donde compositores como Isaac Albéniz y Manual de Falla recurrieron a una tradición especialmente rica de música folclórica.

Sonidos americanos

Como Dvořák descubrió cuando visitó EE UU a finales de siglo, América del Norte había desarrollado su propia voz musical, una mezcla de estilos y tradiciones que reflejaba la diversidad de su población. La suya era una cultura joven que empezaba a hallar su propio camino tras siglos de seguir la senda europea. Si bien los indios norteamericanos contaban con una cultura tradicional antigua, los colonos, que habían llegado después, aún no habían desarrollado la suya. En consecuencia, compositores como Louis Moreau Gottschalk recurrieron a las canciones y las danzas de los esclavos de los estados del sur y al crisol de sonidos de lugares como Nueva Orleans. Esas formas acabaron por evolucionar y convertirse en ragtime y jazz.

Los espirituales de los esclavos africanos influyeron en los compositores de canciones populares, como Stephen Foster, y junto con los himnos que habían llevado consigo los primeros colonos, formaron la base de la tradición clásica estadounidense impulsada por Edward MacDowell y Charles Ives.

En Europa

Hubo países que no sintieron la necesidad de demostrar su nacionalismo. Italia y Alemania estaban en proceso de unificación, pero sus respectivas culturas (sobre todo las musicales) no necesitaban refuerzo alguno. Aunque, en menor medida, podría decirse lo mismo de Francia, compositores como Gabriel Fauré o Camille Saint-Saëns quisieron distanciarse del estilo romántico alemán y escribieron música más ligera y transparente.

En Gran Bretaña, donde, por lo general, los compositores aceptaron el dominio de Alemania en el terreno musical, Edward Elgar incorporó a su obra la riqueza de los sonidos y las armonías orquestales de la música alemana, a los que dio una orientación nacionalista con evocaciones del paisaje y temas ingleses. Compositores ingleses posteriores, como Ralph Vaughan Williams, adoptaron este estilo para vehicular melodías folclóricas. ■



MI PATRIA SIGNIFICA PARA MI MAS QUE CUALQUIER OTRA COSA

LA NOVIA VENDIDA (1866), BEDŘICH SMETANA

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ópera checa del siglo XIX

ANTES
1826 Estreno de *Dratěník (El hojalatero)*, de František Skroup, considerada la primera ópera checa.

1842–1845 El poeta e historiador checo Karel Erben publica una colección pionera de canciones folclóricas bohemias.

1865 En el Teatro Provisional de Praga, la ópera de Karel Sebor *Templari na Morave (Los templarios en Moravia)* es aclamada por el público.

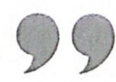
DESPUÉS
1901 Estreno de *Rusalka*, la ópera de más éxito de Antonín Dvořák, en el Teatro Nacional de Praga.

1904 Primera representación de la ópera *Jenůfa*, de Leoš Janáček, en la ciudad checa de Brno.

La novia vendida (Prodaná nevesta), la segunda ópera (y la preferida del público) del checo Bedřich Smetana, trata de dos jóvenes enamorados, llamados Marenka y Jeník, que viven en una aldea bohemia. Se quieren casar, pero los padres de ella, influidos por el casamentero de la aldea, quieren casarla con Vasek, el hijo simplón de un rico terrateniente. Al final, Jeník y Marenka consiguen casarse y se descubre que él es el hijo, desaparecido desde hacía años, del rico padre de Vasek. La obra combina influencias francesas e italianas con la inspiración en temas y tradiciones folclóricas checos, sobre todo en danzas como la polca y el *furiant*.



La novia vendida no es más que un juguete, y componerla fue un juego de niños. [...] ¡Cuando la compuse, creí que ni Offenbach podría competir con ella!
Bedřich Smetana



Una nueva identidad checa

Durante las décadas de 1860 y 1870, Smetana creó la ópera checa prácticamente de la nada escribiendo óperas en checo. El Imperio Habsburgo llevaba mucho tiempo influyendo sobre la cultura checa, pero las ya potentes aspiraciones nacionalistas se intensificaron aún más en 1860, cuando las autoridades imperiales concedieron más poderes al Parlamento checo en Praga. Se recaudaron fondos para construir un teatro donde representar obras teatrales y óperas checas, y fue allí donde se estrenaron las dos primeras óperas de Smetana. Este compuso seis más, junto con un ciclo de poemas sinfónicos titulado *Má vlast (Mi patria)*, en los que celebraba los paisajes y la cultura checos. ■

Véase también: *La flauta mágica* 134–137 ▪ *El barbero de Sevilla* 148 ▪ *El cazador furtivo* 149 ▪ *La traviata* 174–175 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187



MUSORGSKI TIPIFICA EL GENIO DE RUSIA

CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN (1874), MODEST PETRÓVICH MÚSORGSKI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nacionalismo musical ruso del siglo XIX

ANTES
1815 En San Petersburgo, Catterino Cavos, nacido en Venecia, compone la obra *Iván Susanin*, la primera ópera con personajes rusos, inspirada en la historia rusa y con música folclórica.

1836 Estreno en San Petersburgo de *Una vida por el zar*, de Mijaíl Glinka, la primera ópera íntegramente cantada de un compositor ruso nativo.

DESPUÉS
1896 Nikolái Rimski-Kórsakov emprende la primera de sus revisiones de la ópera de Músorgski *Borís Godunov*. Durante décadas, estas serán las versiones más representadas.

1922 El francés Maurice Ravel adapta para orquesta *Cuadros de una exposición*.

Cuadros de una exposición, del compositor ruso Modest Músorgski, es una suite para piano en diez movimientos. Cada movimiento está inspirado en una obra del artista y arquitecto ruso Viktor Hartmann.

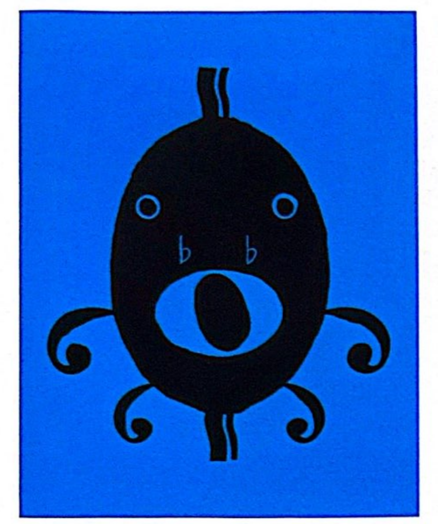
Músorgski perteneció a una generación de compositores que, en la década de 1860, dio a la música rusa su primera voz diferenciada. Formó parte de un grupo conocido como los Cinco o «El puñado poderoso», cuyo objetivo era crear música que escapara a las convenciones europeas occidentales y cuyos restantes miembros eran Mili Balakirev (1837–1910), el primer guía espiritual del grupo; Aleksandr Borodín (1833–1887), científico además de músico; César Cui, más conocido como crítico musical, y Nikolái Rimski-Kórsakov, que desempeñó un papel fundamental como mentor de una nueva generación de compositores, como Alexandr Scriabin y Serguéi Rajmáninov.

Músorgski compuso *Cuadros de una exposición* poco después del estreno de su ópera *Borís Godunov* en enero de 1874, que marcó el punto álgido de su carrera. La suite para piano no se interpretó en vida de Músorgski; sin embargo, su intensidad y complejidad, así como su temática marcadamente rusa, contribuyeron a hacer realidad la máxima ambición de los Cinco: dar a la música rusa una voz propia e inconfundible. ■



Tras la muerte prematura, inducida por el alcohol, de Músorgski (aquí retratado por Iliá Repin en 1881, el año de su fallecimiento), Rimski-Kórsakov, entre otros, terminó y revisó su obra.

Véase también: Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215 ▪ *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *Romeo y Julieta* 272



ESTOY CONVENCIDO DE QUE MI MUSICA TIENE CIERTO SABOR A BACALAO

PEER GYNT (1875), EDVARD GRIEG

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música para teatro

ANTES
1810 Beethoven escribe la música incidental para *Egmont*, de Goethe.

1843 Estreno en Potsdam de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, con música de Mendelssohn.

1872 Grieg compone música para *Sigurd Jorsalfar*, de Bjørnstjerne Bjørnson, que celebra a Sigurd I de Noruega.

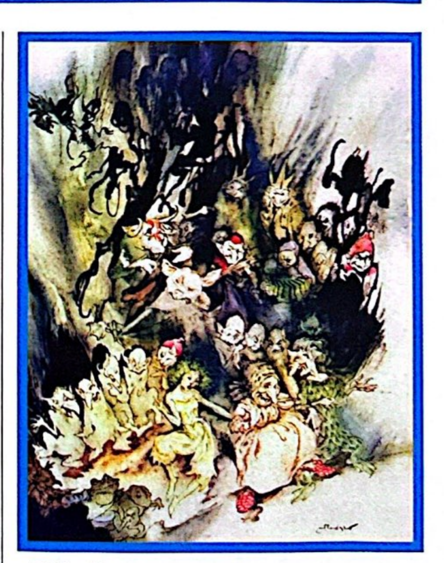
DESPUÉS
1908 Estreno en París de *La Mort du duc de Guise*, una película con música de Camille Saint-Saëns.

1915 Edward Elgar escribe la música incidental para *The Starlight Express*, una obra de teatro infantil de Violet Pearn.

Es posible que la música incidental y el teatro nacieran al mismo tiempo. La música era intrínseca en las obras de Shakespeare, que incluía entradas para música instrumental y para canciones (un centenar aproximadamente), aunque las partituras no se han conservado.

A finales de la década de 1700, los principales teatros europeos contaban con orquestas importantes y, a veces, también con cantantes solistas y un coro que acompañaban las obras. Algunos ejemplos notables de música incidental del siglo XVIII y principios del XIX son *Thamos, rey de Egipto* (*c.* 1773–1779) de Mozart, *Egmont* (1810) de Beethoven o *Rosamunda* (1823) de Schubert, cuya calidad era tan elevada que llegaron a las salas de conciertos.

La música que Mendelssohn compuso para una representación en alemán de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare fue una de las piezas de más éxito entre las que hicieron esa transición. Se estrenó en Potsdam (Alemania) en 1843 e incluía una obertura extraordinaria que el compositor había escrito cuando tenía diecisiete años. Mientras estuvo bajo el mecenazgo de Federico IV de Prusia, Mendelssohn compuso música incidental para *Edipo en Colono* y para *Atalía*, de Racine, en 1845. En 1849, Robert Schumann compuso música para acompañar el poema dramático *Manfredo* de Byron.



«El baile de los troles», en una macabra ilustración del artista británico Arthur Rackham para una edición de *Peer Gynt* de Ibsen.

Colaboración noruega

Cuando Henrik Ibsen, el escritor más celebrado de Noruega, terminó en 1867 *Peer Gynt*, basado en un héroe tradicional noruego, lo concibió como

Véase también: *La novia vendida* 206 ▪ Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215 ▪ *Finlandia* 220–221 ▪ *Primavera en los Apalaches* 286–287



También he escrito algo para la escena en la gruta del Rey de la Montaña [...] apesta a excrementos de vaca, a un exagerado provincianismo noruego y a una autosuficiencia digna de un trol.

Edvard Grieg



un poema dramático para ser leído, y no representado. Siete años después, cuando el propio escritor lo adaptó para la escena, invitó a otro artista noruego de fama internacional, Edvard Grieg, que ya había compuesto con éxito música incidental para *Sigurd Jorsalfar*, de Bjørnstjerne Bjørnson, a que compusiera la música para la primera representación. La colaboración entre Ibsen y Grieg elevó *Peer Gynt* a la categoría de epopeya nacional.

Música emotiva

Al final, Grieg compuso más de veinte piezas para las múltiples entradas del drama en cinco actos de Ibsen, en las que reflejaba el estado de ánimo de cada momento, desde el clamor en la gruta del Rey de la Montaña al dolor por la muerte de Åse, la madre de Peer Gynt. Posteriormente reunió ocho de las piezas más sustanciales en dos suites para orquesta que se han convertido en clásicos de las salas de conciertos y cuyos movimientos evocan a los personajes y las escenas principales del drama: Åse; Anitra, la hija de un jeque árabe a la que Peer intenta seducir; Ingrid, la hija del campesino a la que secuestra la noche antes de su boda; el reino trol al que cae, y Solveig, la mujer fiel que aguarda pacientemente su regreso.

Un género en declive

Ejemplos posteriores de música incidental que ha sobrevivido fuera del contexto teatral original son la de Fauré y Sibelius para *Pelléas et Mélisande*, la de Debussy para *El martirio de san Sebastián*, la de Elgar para *The Starlight Express* y la de Sibelius para *La tempestad*. Aunque aún se sigue encargando música incidental para algunas producciones teatrales, lo más habitual es que la interprete una orquesta pequeña o que incluso esté pregrabada. Algunos ejemplos modernos son la música de Michael Tippett para *La tempestad* y la de Harrison Birtwistle para la *Orestíada*. Algunas de las características del género se han trasladado al cine, a la televisión e incluso a los videojuegos. ■

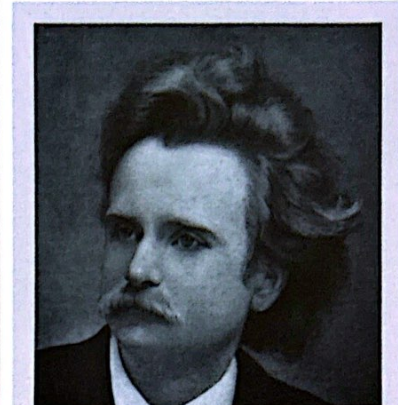


Cuanto más saturada estaba su mente de la potencia del poema *[Peer Gynt]*, más claramente veía que era el hombre adecuado para un trabajo [...] tan impregnado del alma noruega.

Nina Hagerup

Esposa de Grieg





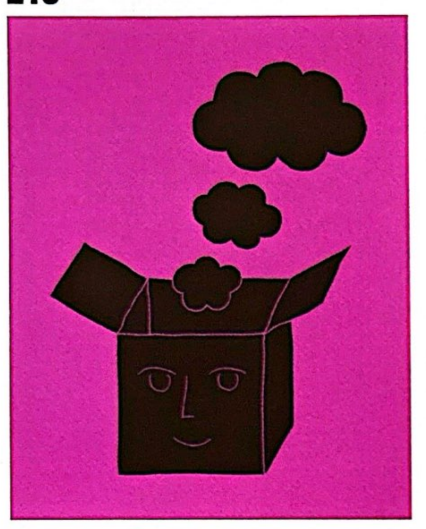
Edvard Grieg

Grieg nació en 1843 en la ciudad noruega de Bergen y aprendió a tocar el piano con su madre, que era profesora de música. De adolescente conoció al internacionalmente famoso violinista Ole Bull, que instó a sus padres a que lo enviaran al Conservatorio de Música de Leipzig. Allí recibió la influencia de Schumann y Mendelssohn. No se interesó por las melodías tradicionales noruegas que inspiraron su obra hasta que regresó a Copenhague.

En 1867 se casó con su prima Nina Hagerup, para la que compuso numerosas canciones. En 1868 escribió su único concierto para piano que, como *Peer Gynt*, le dio fama perdurable. Al final de su vida se dedicó a obras para piano más breves y especialmente a los diez volúmenes de *Piezas líricas*, algunas de las cuales se basaban en textos tradicionales. Falleció en Bergen en 1907.

Otras obras

1868 Concierto para piano en La menor, op. 16.
1872 *Sigurd Jorsalfar.*
1884 *Suite Holberg.*
1902–1903 *Slåtter (Danzas campesinas).*



QUERIA HACER ALGO DISTINTO

RÉQUIEM (1887–1890), GABRIEL FAURÉ

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Misas de réquiem

ANTES
1837 Hector Berlioz compone su *Gran misa de difuntos (Réquiem)* para un gran coro, una enorme orquesta y cuatro conjuntos de viento-metal separados de la orquesta.

1874 Primera representación del *Réquiem* operístico de Verdi, con cuatro solistas vocales, dos coros y orquesta.

DESPUÉS
1913 Estreno de la ópera *Pénélope* de Fauré. Aunque la influencia de Wagner es más evidente que en obras anteriores, sigue teniendo una cualidad íntima.

1948 Maurice Duruflé termina su réquiem que, como el de Fauré, contiene las secciones «Pie Jesu», «Libera me» e «In paradisum».



Fauré toca el piano en casa del compositor español Isaac Albéniz (dcha.). Les acompañan Léon Jehin, compositor y director belga, y Clara Sansoni, alumna de Albéniz.

Aunque parece poco probable que Fauré compusiera su *Réquiem* a raíz de la muerte de una persona concreta, puede que lo inspirara el fallecimiento reciente de sus padres. El compositor afirmó que su motivación principal había sido componer un réquiem original. Conocía bien la forma, ya que había sido director de coro y organista durante años y había acompañado numerosos funerales.

Las diferencias empezaron ya en el propio texto. Fauré eligió una versión abreviada de la misa de difuntos en latín y omitió, entre otros pasajes, la sección «Secuencia», con su pasaje del «Dies Irae» (Día de la ira), que muchos compositores habían utilizado para componer música dramática. En su primera versión, Fauré lo sustituyó por el «Pie Jesu», oración a Jesús suplicando el descanso eterno, al final de la cual añadió un movimiento, «In Paradisum», que no procede de la misa, sino del oficio de difuntos.

Véase también: *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Ein feste Burg ist unser Gott* 78–79 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *El sueño de Geroncio* 218–219

Movimientos del *Réquiem* de Fauré

La oración de apertura, **«Introïto y Kyrie»**, es reposada, con súbitos cambios de dinámica.



La ofrenda de la Eucaristía, el **«Ofertorio»**, es reverente, serena y sosegada.



Las cuerdas y el arpa son interrumpidas por el contundente viento-metal en el **«Sanctus»**.



La voz pura de una soprano entona el **«Pie Jesu»**.



Una suave melodía cantada por tenores da paso al intenso **«Agnus Dei»**.



«Libera me» es una sección reflexiva y luego apasionada que aborda el Juicio Final.



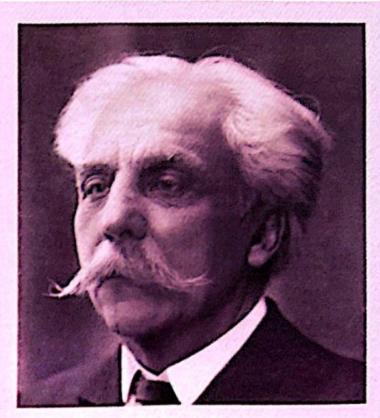
En «In paradisum», las voces de las sopranos llevan a una conclusión tranquila.

A la inusual selección de textos vino a añadirse una particular elección de los instrumentos que iban a acompañar al coro y a los solistas: descartó los violines y solo empleó violas, violonchelos y contrabajos, un arpa, trompetas, trompas, trombones, órgano y timbales. Además, un solo de violín vuela sobre el arpa y las cuerdas graves durante el «Sanctus». Era evidente que Fauré quería que la obra fuera interpretada por una orquesta poco habitual, pero cuando sus editores recibieron la partitura en 1890 solicitaron una versión para orquesta completa. Aunque en 1900 se publicó una versión con violines e instrumentos de viento de madera, muchos músicos prefieren la versión original.

Serenidad y calma

La música del *Réquiem* de Fauré se caracteriza por una contención magistral, a tono con los temas de consuelo y de descanso eterno en torno a los que gira el texto. Tiene relativamente pocos pasajes fuertes, a diferencia de los réquiems de otros compositores, como Berlioz o Verdi. Fauré buscaba un estilo distinto tanto del abordaje romántico y dramático de compositores como Wagner, en Alemania, como del estilo lírico del *bel canto* de las composiciones corales, entonces muy habituales en Francia y que ponían énfasis en el virtuosismo de los cantantes. Su réquiem está cuidadosamente equilibrado, con sutiles cambios de armonía y dinámica.

Aunque al principio la obra no fue bien recibida, Fauré abrió con ella nuevas vías para la música francesa y preparó el camino para compositores posteriores, como Ravel o Debussy. Hoy, el de Fauré es uno de los réquiems más frecuentes en los repertorios corales. ▪



Gabriel Fauré

Nacido en 1845 en Pamiers (suroeste de Francia), Gabriel Fauré demostró muy pronto su talento musical, que desarrolló en la École Niedermeyer de París. Esta escuela se centraba en la música sacra, y cuando terminó los estudios, Fauré trabajó como organista de iglesia en Bretaña y París. En ambos lugares dio clases particulares de música para complementar sus ingresos.

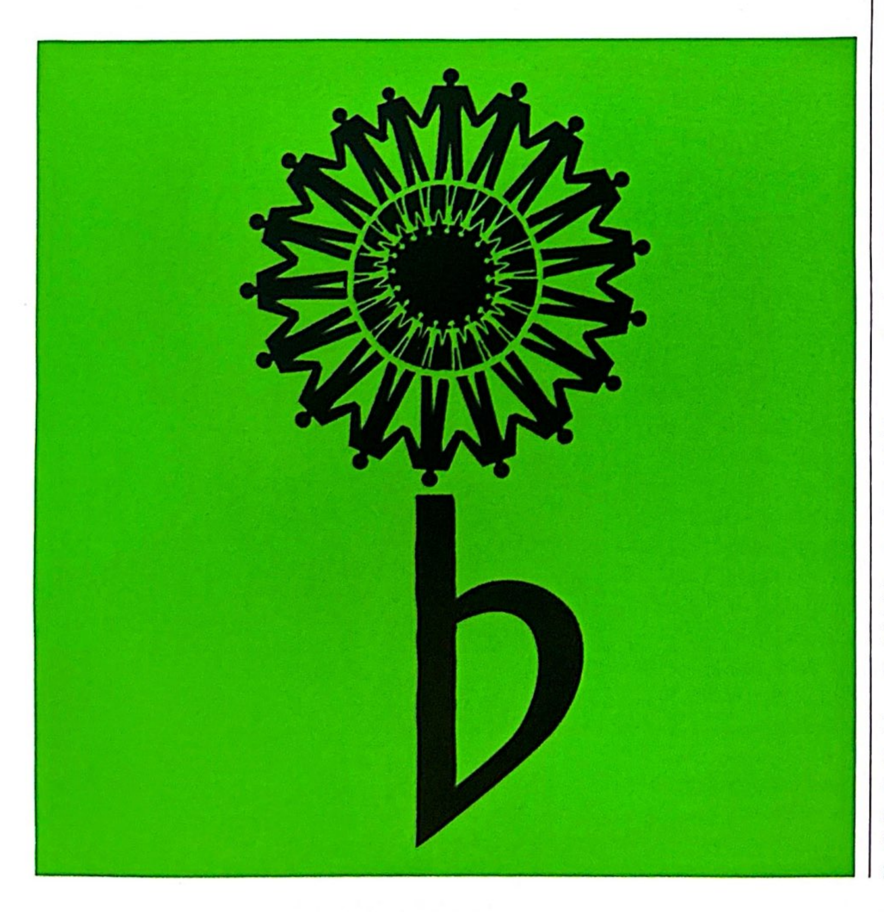
Más tarde fue profesor de composición en el Conservatorio de París, que acabó dirigiendo. Pese a que su vida profesional apenas le dejaba tiempo para componer, escribió piezas breves para piano, música de cámara notable, como dos cuartetos con piano y dos quintetos con piano, dos suites para orquesta, muchas canciones bellísimas y un cuarteto de cuerda que acabó en 1924, el mismo año en que murió. Se le dedicó un funeral de Estado.

Otras obras

1879–1883 Cuarteto con piano n.º 1 en Do menor, op. 15.
1894 «La bonne chanson», op. 61.
1919 *Masques et bergamasques*, op. 112.

LA MUSICA DEL PUEBLO ES COMO UNA FLOR RARA Y ENCANTADORA

SINFONÍA N.º 9, «DEL NUEVO MUNDO» (1893), ANTONÍN DVOŘÁK



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nacionalismo y música popular

ANTES
1723 El compositor checo Jan Dismas Zelenka escribe su *Ouverture à 7 concertanti*.

1776 El checo Johann Baptist Vanhal publica *Seis sinfonías*, op. 23, obras que influirán en el estilo clásico.

1862 Bedřich Smetana compone la ópera *Los brandemburgueses en Bohemia*, con la que obtiene un gran éxito.

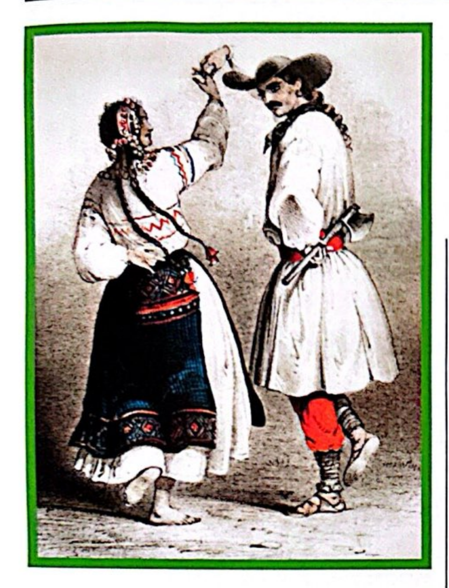
DESPUÉS
1904 Leoš Janáček estrena su ópera *Jenůfa*, con «melodías habladas» basadas en un dialecto checo de Moravia.

1905–1908 Béla Bartók y Zoltán Kodály visitan pueblos húngaros para investigar y grabar danzas y canciones tradicionales.

Bohemia, la región más extensa y más al oeste de la actual República Checa, había formado parte del Imperio austrohúngaro y, durante siglos, Praga, su capital, había disfrutado de una rica vida musical muy influida por los compositores alemanes y austriacos. A finales del siglo XVIII, Mozart visitó la ciudad en cinco ocasiones, escribió una sinfonía «Praga» (la n.º 38) y estrenó allí su ópera *Don Giovanni*.

A mediados del siglo XIX, sin embargo, un movimiento nacionalista impulsado por una revolución fallida en 1848 ejerció un gran impacto sobre todas las artes. En la música, tanto Bedřich Smetana como Antonín Dvořák empezaron a usar formas

Véase también: *La novia vendida* 206 ▪ *El ascenso de la alondra* 252–253 ▪ *Sinfonietta*, de Janáček 263 ▪ Cuarteto de cuerda n.º 5, de Bartók 270–271



La polca bohemia, ilustrada aquí por Herman Koenig, se atribuye a Anna Slezáková, que la bailó al son de una canción tradicional en 1834. La primera composición de Dvořák que se conserva es una polca.

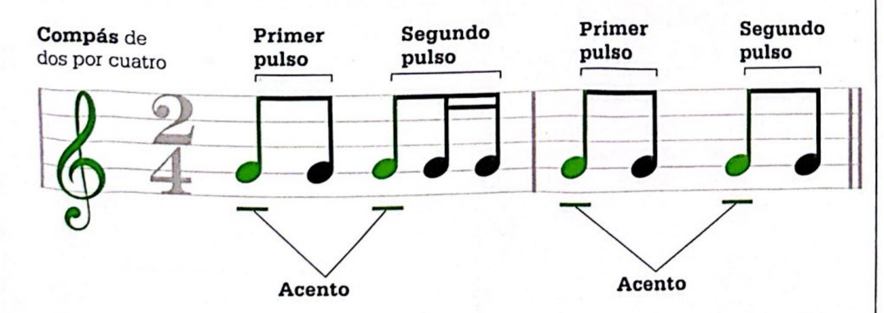
de la música sinfónica y de cámara europeas para componer obras con un fuerte carácter patriótico y que incorporaban el brío de las canciones y danzas folclóricas regionales.

Dos compositores

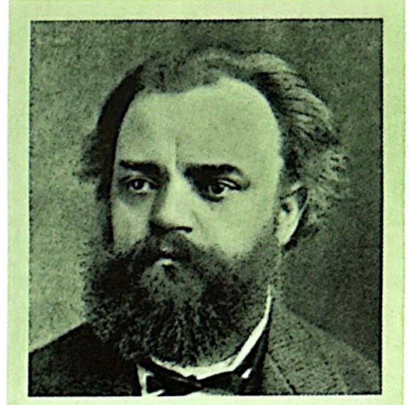
Dvořák era un teclista y un violinista excelente y ya había tocado en varias orquestas de Praga cuando en 1866 se incorporó a la del Teatro Provincial de la ciudad, que dirigía Smetana. Este, más mayor, ya estaba cultivando su reputación como defensor de la música de estilo checo tras haber pasado gran parte de sus primeros años creativos en Suecia.

Smetana, cuya lengua materna era el alemán, había empezado a estudiar checo hacía poco cuando respondió a un concurso para componer una ópera en este idioma. Presentó *Los brandemburgueses en Bohemia*, que se estrenó en 1866, tras la que compuso muchas obras célebres en checo, como *La novia vendida*, un conjunto de poemas sinfónicos titulado *Má vlast (Mi patria)*, entre ellos «Vltava» («El Moldava») que describe el curso del río que cruza Praga.

Inspirado por las óperas en checo de Smetana, en 1870 Dvořák compuso *Alfred*, que no llegó a ver representada en vida. La siguiente, *El rey y el carbonero*, fue rechazada al ser considerada imposible de interpretar, pero tras una profunda revisión logró que se la aceptaran. Dvořák renunció »



Originalmente una danza campesina bohemia, la polca tiene dos tiempos fuertes en cada compás, lo que invita a los bailarines a moverse animadamente y a dar saltos. Se hizo habitual en los salones de baile en la década de 1830.



Antonín Dvořák

Hijo de un modesto posadero, Dvořák nació en un pueblo de Praga en 1841. Compartía la pasión de su padre por el violín y a partir de 1857 estudió también órgano en Praga, donde tocó en varias orquestas para ganarse la vida.

A principios de la década de 1870, Dvořák se dedicaba a componer y se había casado con Anna, con la que tuvo nueve hijos. Recibió ayuda profesional de Brahms, miembro del tribunal que le concedió una beca para que pudiera dedicarse a la música. También lo recomendó a su editor, que le animó a escribir un conjunto de danzas eslavas cuya publicación cambió su destino: muy pronto empezó a recibir encargos tanto nacionales como procedentes de Inglaterra. Entre 1892 y 1895 dirigió el Conservatorio Nacional de Música de Nueva York. Luego regresó a Praga para enseñar y continuar componiendo obras basadas en el folclore bohemio. Falleció a causa de un ictus en 1904.

Otras obras

1878 *Danzas eslavas*, Libro 1, op. 46.
1885 Sinfonía n.º 7, op. 70.
1900 *Rusalka*, op. 144.

a su puesto en la orquesta del teatro para centrarse en la composición, y el éxito de crítica que logró con su emocionante himno de orgullo nacional checo, *Los herederos de la Montaña Blanca* (1873) marcó el inicio de su reconocimiento como compositor.

En 1880, Dvořák había consolidado su reputación como el más importante de los compositores nacionalistas checos, sobre todo con sus *Danzas eslavas* (1878; 1886), inspiradas en las *Danzas húngaras* (1869) de Brahms. Sin embargo, abordó sus danzas orquestales de un modo muy distinto. Mientras que el compositor vienés había usado para su colección melodías tradicionales ya existentes, las animadas danzas de Dvořák no eran adaptaciones, sino obras compuestas expresamente para orquesta e imbuidas de carácter nacional. Así, su *Suite checa* (1879) tiene dos movimientos con ritmos de danzas populares bohemias: la polca, en el segundo movimiento, y la lenta *sousedská* en el cuarto. La séptima y la octava sinfonías de Dvořák también eran especialmente bohemias: la séptima acusa claras influencias eslavas, mientras que la octava suena como una jubilosa celebración popular.

El Nuevo Mundo

A finales de siglo, la fama de Dvořák había traspasado las fronteras de su país y había llegado a Reino Unido y a EE UU. En 1891, la filántropa musical neoyorquina Jeannette Thurber le pidió que dirigiera su Conservatorio Nacional de Música. Sabía lo que había hecho para consolidar la música checa y quería que inspirara a sus alumnos para que hallaran un camino hacia un estilo musical nacional estadounidense. Sin embargo, Dvořák era reticente a dejar Praga durante tanto tiempo y primero rechazó la oferta, pero luego la aceptó por la presión de su familia, que se enteró de que el salario que recibiría en un año equivalía a lo que ganaría en veinticinco en el Conservatorio de Praga.

Entre los alumnos con talento a los que Thurber instaba a que se matricularan en su conservatorio independientemente de su sexo, etnia o discapacidades, se hallaba el cantante afroamericano Henry Thacker (Harry) Burleigh, que se había matriculado en 1892 y pagaba parte de las mensualidades trabajando como empleado de mantenimiento y limpieza en el edificio. Su voz llamó la atención de Dvořák, y Burleigh explicó más adelante que le había cantado antiguos espirituales afroamericanos: «Le ofrecí todo lo que sabía de nuestras canciones».

Escuchar y responder

Estos «espirituales negros», como se llamaron luego, fueron algunas de las ideas musicales que inspiraron a Dvořák su Sinfonía n.º 9 («Del nuevo mundo»), en la que trasladó su atención de la música tradicional de su patria natal a la de su patria adoptiva. La sinfonía «Del nuevo mundo» se inspiraba en canciones de los esclavos en las plantaciones y en cantos de los indios norteamericanos. Dvořák creía que la música de los pobres de América del Norte podía



Harry Burleigh fue el primer compositor negro que puso los espirituales por escrito y ejerció una gran influencia sobre la música estadounidense. Dvořák admiraba su bella voz de barítono y las canciones que cantaba.



En las melodías negras de América descubro todo lo necesario para una escuela de música grande y noble.
Antonín Dvořák





Para su viaje a un nuevo mundo en la nave *Apolo 11* en 1969, Neil Armstrong llevó consigo una grabación de la Sinfonía n.º 9 de Dvořák, y se dice que la reprodujo mientras salía al exterior.

ser el origen de un estilo musical nacional. Aunque hay quienes reconocen «Swing Low, Sweet Chariot» en el primer movimiento de la sinfonía, Dvořák siempre negó haber usado canciones afroamericanas e indias ya existentes. Creía que había diferencias entre la inspiración y la imitación: tanto si se trataba de cantar *sotto voce* en el foso de la orquesta como de regresar del trabajo y ponerse inmediatamente a reflejar ideas por escrito, su método no consistía en copiar, sino en escuchar y luego responder con voz propia.

Además de en estos estilos musicales, Dvořák se inspiró también en el romance ojibwa *El canto de Hiawatha* (1855) de Henry Wadsworth Longfellow para escribir su sinfonía. El tercer movimiento («Scherzo»), por ejemplo, se inspira en la escena de la fiesta en la que bailan los indios. Para el segundo movimiento («Largo»), que evoca la descripción de Longfellow de la muerte de Minnehaha, Dvořák usa los estentóreos acordes de los instrumentos de viento graves para introducir la bella melodía del corno inglés. Aquí también recurrió a la tradición de la música fúnebre de viento-metal de Europa oriental, que habían mantenido en América del Norte los coros de trombones de las comunidades moravas (expatriados checos), que anunciaban los fallecimientos tocando trombones desde el campanario de la iglesia.

Una influencia duradera

En la primavera de 1893, la familia de Dvořák se reunió con él en la comunidad morava de Spillville (Iowa), para disfrutar de la compañía de sus compatriotas mientras él acababa la Sinfonía n.º 9, cuyos ecos iban a resonar en la obra de compositores como Aaron Copland, George Gershwin o Duke Ellington. En 1895, Dvořák volvió a Praga y reanudó la composición de obras inspiradas por las danzas, las leyendas y el folclore de su tierra. ■

Estructura de la Novena sinfonía

El **primer movimiento**, «Adagio», está escrito en forma de sonata. Aumenta de intensidad hasta alcanzar un **clímax emotivo**.



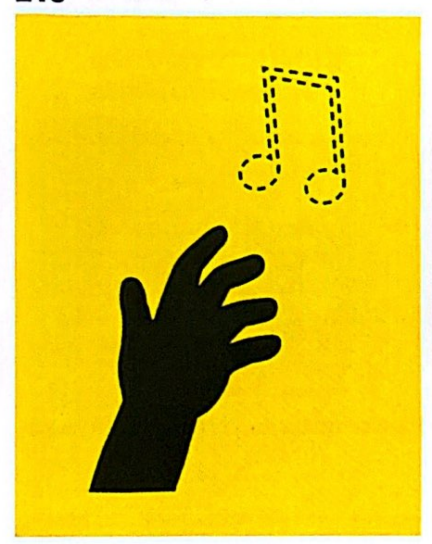
El **segundo movimiento**, «Largo», contiene un **solo** que se ha convertido en una de las obras musicales más conocidas de la historia.



El **tercer movimiento** es un «Scherzo». Las **melodías brillantes** y los ritmos vivos recuerdan las danzas populares checas.



El **cuarto movimiento**, «Allegro con fuoco», combina temas anteriores de la obra con melodías de **marcha militar**.



LA MUSICA ES EL LENGUAJE DE LO INTANGIBLE

WOODLAND SKETCHES (1896), EDWARD MACDOWELL

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nacionalismo en EE UU

ANTES
1640 Se publica el *Bay Psalm Book (Salterio de la Bahía)* en Massachusetts.

1834 Anthony Heinrich compone *The Treaty of William Penn with the Indians*, un *concerto grosso.*

1848 Stephen Foster publica la canción «Oh! Susanna», que se convierte en un éxito de inmediato.

1863 Louis Moreau Gottschalk publica *Battle Cry of Freedom*, basada en una canción de la guerra de Secesión.

DESPUÉS
1897 Estreno de la marcha *The Stars and Stripes Forever* de John Philip Sousa.

La primera música publicada en América del Norte fueron las melodías del *Bay Psalm Book*, una selección compilada a partir de salterios europeos por los emigrantes que se asentaron en la colonia de la bahía de Massachusetts en el siglo XVII. A finales del siglo XVIII, compositores nacidos en América, como William Billings y Daniel Read, que formaban parte de la Primera Escuela de Nueva Inglaterra, empezaron a publicar una música que supuso un alejamiento de los modelos europeos. Estos compositores, por lo general autodidactas, escribían nuevos tipos de música sacra, como la *fuguing tune* («melodía fugada»), en la que una melodía coral se canta primero al unísono y luego a contrapunto, pero con escaso respeto por los estándares armónicos occidentales tradicionales.



Una casa de sueños sin desvelar mira sobre las susurrantes copas de los árboles y se enfrenta al atardecer.
Edward MacDowell



El primero de América del Norte

Anthony Heinrich, que había nacido en Bohemia y vivía en EE UU desde 1810, suele recibir el título de primer compositor norteamericano «profesional». Inspirado por distintas regiones de EE UU, desarrolló un lenguaje armónico más disonante que el que había oído en otros lugares y fue el primer norteamericano en componer para orquesta sinfónica. Sin embargo, Louis Moreau Gottschalk, que había estudiado en París y al que alabaron Chopin y Liszt, fue más famoso. Cuando regresó a EE UU en 1853, emprendió amplias giras en las que interpretaba sus propias obras, en las que aparecían referencias frecuentes a la música y los instrumentos indígenas del Nuevo Mundo.

A medida que los gustos de los norteamericanos fueron evolucionando surgió un grupo de compositores, la Segunda Escuela de Nueva Inglaterra. La tradición romántica alemana era su principal influencia, y varios de ellos habían estudiado en Europa. Edward MacDowell es el más recordado

Véase también: Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215 ▪ Sinfonía n.º 4, de Ives 254–255 ▪ *Rhapsody in Blue* 258–261 ▪ *Ionisation* 268–269

del grupo. Liszt fue su mentor y le presentó a editores de Leipzig durante el tiempo que pasó en Alemania.

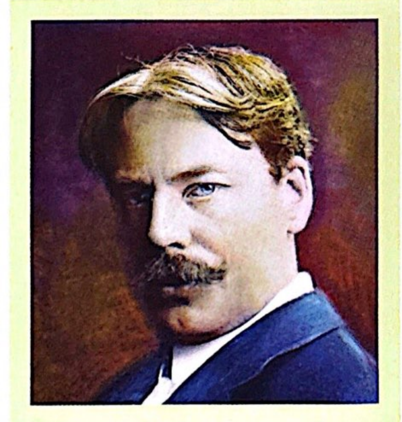
La vida en el campo

MacDowell publicó obras orquestales, conciertos, sonatas y canciones, pero se le conoce en especial por pequeñas piezas para piano y, sobre todo, por los *Woodland Sketches* de 1896. Estos seguían una tradición iniciada por Mendelssohn y Schumann (componer suites de obras cortas dirigidas al mercado aficionado nacional) y se podrían entender como una contrapartida a las contemporáneas *Piezas líricas* de Grieg por su nacionalismo inherente y su celebración del campo.

Woodland Sketches consta de diez piezas. Puede que la inspiración para componerlas surgiera cuando MacDowell se fue a vivir a la granja que luego se convirtió en la colonia para artistas que lleva su nombre. Además de celebrar el paisaje, ensalzan la vida cotidiana estadounidense, y «A Deserted Farm» y «At an Old Trysting Place» también evocan material melódico de canciones indias. Estos esbozos, que tienden a presentar texturas más duras que la música para piano del romanticismo europeo y que, en ocasiones, bordean la armonía impresionista, como sucede en la más compleja «By a Meadow Brook», contienen elementos que pasaron a formar parte del lenguaje musical estadounidense en las décadas de 1920 y 1930. ■



La Colonia MacDowell, en New Hampshire, ha ayudado a miles de artistas desde 1907. Marian, pianista y esposa de MacDowell, la dirigió durante casi 25 años.



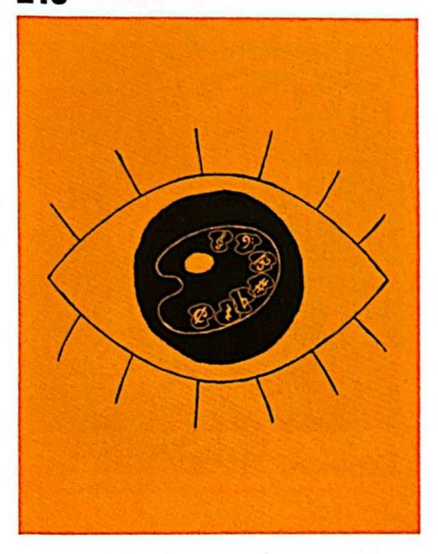
Edward MacDowell

Nacido en Nueva York en 1860, MacDowell estudió piano desde la primera infancia. A los 17 años le concedieron una beca para el Conservatorio de París. Luego viajó a Frankfurt para estudiar composición con Joachim Raff. Este le presentó a Franz Liszt, que organizó la interpretación de la *First Modern Suite*, op. 10 de MacDowell en Zúrich.

En 1888, MacDowell volvió a Nueva York y estrenó su Concierto para piano n.º 2. Entonces, la Universidad de Columbia le invitó para que fundara un departamento de música. Ocho años después dimitió a causa de una disputa acerca de las asignaturas. Abrumado por la mala publicidad, MacDowell sufrió una crisis nerviosa y otros problemas de salud, de los que no se recuperó jamás. Justo antes de su muerte, en 1908, fundó la Colonia MacDowell, que aloja a artistas de todo tipo para ayudarlos.

Otras obras

1883 *First Modern Suite*, op. 10.
1890 Concierto para piano n.º 2, op. 23.
1892 *Indian Suite*, op. 48.



EL ARTE DE LA MUSICA ES, MAS QUE CUALQUIER OTRO, LA EXPRESION DEL ALMA

EL SUEÑO DE GERONCIO (1900), EDWARD ELGAR

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Tradición coral inglesa

ANTES
1846 Estreno del oratorio de Mendelssohn *Elías*, en Birmingham (Inglaterra).

1857 En el Festival de Händel celebrado en Londres, coros de hasta dos mil miembros cantan *El Mesías* de Händel y otros oratorios.

1882 *Parsifal*, basada en un poema épico alemán del siglo XIII, es la última, y para algunos también la mejor, ópera de Wagner.

DESPUÉS
1903 Elgar sigue componiendo grandes obras corales, como *Los apóstoles*.

1939–1941 Michael Tippett compone un oratorio profano, *A Child of Our Time*, que amplía aún más el oratorio con la incorporación de espirituales negros en la partitura.

En 1898, Edward Elgar recibió el encargo de componer una obra coral a gran escala para el Festival de Birmingham de 1900. Elgar era católico y decidió musicalizar el poema *El sueño de Geroncio* del cardenal John Henry Newman. En el poema, Geroncio, un anciano devoto, sueña su propia muerte y el viaje que emprenderá su alma inmediatamente después. Elgar se dedicó en cuerpo y alma a la obra, cuya dedicatoria es una cita del sociólogo John Ruskin: «Esto es lo mejor de mí».

A finales del siglo XIX, Inglaterra contaba con una arraigada tradición de coros aficionados, y muchos compositores ingleses escribían oratorios (obras corales sacras a gran escala). Como muy pocas de estas obras superaban la prueba del tiempo, Elgar decidió hacer algo distinto.

Al igual que las óperas de Mozart, los oratorios solían contar con «números» musicales independientes, como arias y coros. No obstante, la obra de los compositores románticos tardíos, como Richard Wagner, había hecho evolucionar la ópera. Las óperas de Wagner son melodías que fluyen sin interrupciones, lo cual permitía al compositor construir puntos álgidos colosales y expresar emociones muy profundas. Elgar aplicó esta técnica en *El sueño de Geroncio* y rechazó el término «oratorio», por la ausencia de pausas entre piezas. Como Wagner, usó una amplia orquesta con secciones contundentes de viento-metal y de percusión que reforzaban los clímax y sostenían los momentos más dramáticos.



Hay música en el aire,
la música nos rodea,
el mundo está lleno de ella, y
cada cual toma simplemente
la que necesita.
Edward Elgar



El viaje del alma

El sueño de Geroncio tiene dos partes. La primera narra la muerte de Geroncio y comprende las oraciones de sus amigos junto a su lecho de muerte; su apasionado credo, «Sanctus fortis», que expresa tanto su fe inquebrantable como su temor, y el acompañamiento final de los can-

Véase también: *Great Service* 52–53 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *Elías* 170–173 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *A Child of Our Time* 284–285



tantes y la orquesta al completo, que instan a Geroncio: «Emprende tu viaje, alma cristiana».

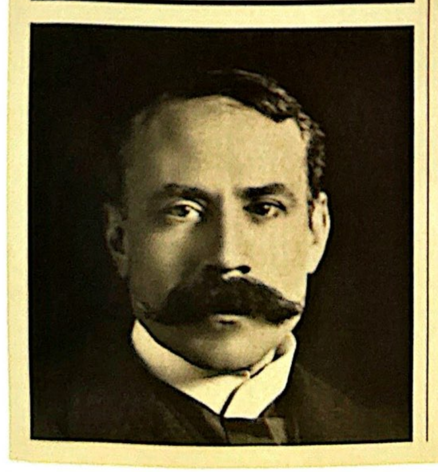
En la segunda parte, un ángel guía al alma de Geroncio, que debe pasar frente a demonios que cantan un sardónico coro con estructura de fuga y a un coro de ángeles cuyo himno, «Loor al Santísimo en las alturas», empieza con un dramático triple *forte* y termina con una intrincada armonía en ocho partes. Esto conduce al clímax, un ensordecedor *crescendo* de la orquesta a medida que el alma llega a juicio. Elgar reescribió este pasaje culminante a instancias de su amigo y editor August Jaeger, que le pidió algo más dramático que su primer intento. La obra termina con el alma en brazos del ángel y sumergida en las aguas del Purgatorio.

Del desastre al éxito

El estreno de *El sueño de Geroncio* en Birmingham en 1900 fue desastroso porque los intérpretes no se habían preparado lo suficiente. Sin embargo, tras ser aclamada en Alemania, la obra se consolidó como una de las obras maestras de Elgar, una apuesta atrevida para la época, que desarrolla el estilo operístico romántico tardío en una obra coral, lo combina con una hábil composición orquestal y produce un resultado de una intensidad extraordinaria.

El sueño de Geroncio trascendió rápidamente la cuestión doctrinal que casi impidió una de las primeras representaciones en la catedral de Worcester: las palabras del cardenal Newman resultaban demasiado católicas para la Iglesia anglicana. Hoy, su fuerza emotiva y los eternos temas de la pérdida y la esperanza ante la muerte siguen ejerciendo un atractivo universal para públicos de todas las confesiones. ■

Edward Elgar



Elgar nació en 1857 cerca de Worcester (Inglaterra), donde su padre regentaba una tienda de música. Fue fundamentalmente autodidacta, y de joven tocó en orquestas y dio clases de música. En 1889 se casó con Alice Roberts, una de sus alumnas, que le animó a trasladarse a Londres y a dedicar más tiempo a la composición. Su primera obra importante fueron las *Variaciones Enigma* (1899), seguida de composiciones a gran escala, como *Los apóstoles*, un concierto para violín y dos sinfonías, con las que obtuvo reconocimiento en Gran Bretaña y Europa. Pese a su depresión por la Primera Guerra Mundial, en 1919 escribió sus Cuarteto de cuerda, Quinteto con piano y Concierto para violonchelo. Tras la muerte de Alice, en 1920, apenas compuso. Recibió múltiples honores, pero cuando murió (1934) su música había pasado de moda.

Otras obras

1901–1930 *Marchas de pompa y circunstancia.*
1905 Introducción y allegro para cuerdas, op. 47.
1919 Concierto para violonchelo en Mi menor.



SOY ESCLAVO DE MIS TEMAS Y ME SOMETO A SUS EXIGENCIAS

FINLANDIA (1900), JEAN SIBELIUS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Resistencia de la música finlandesa frente al dominio político ruso

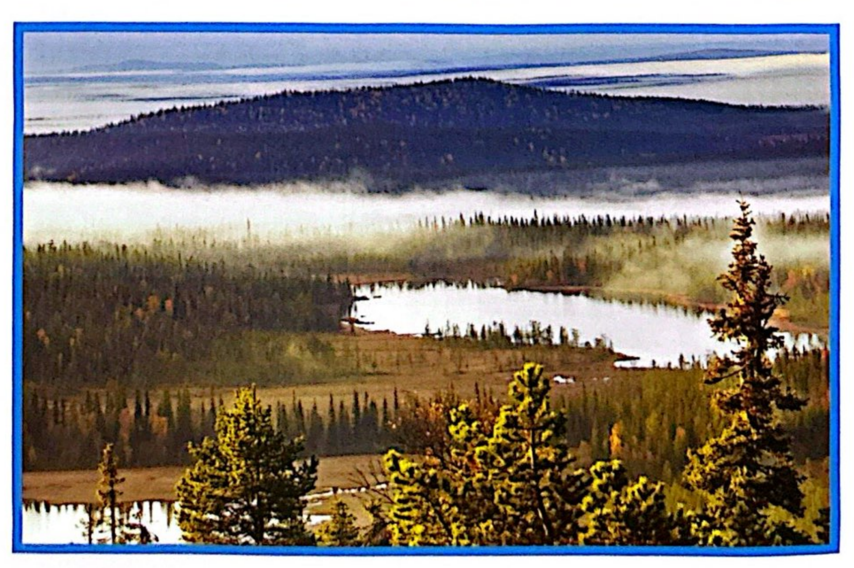
ANTES
1848 El alemán Fredrik Pacius compone la canción «Vårt Land» («Nuestra patria»), con letra en sueco del poeta finlandés Johan Ludvig Runeberg. Tras la independencia de Finlandia en 1917, se adopta una traducción finlandesa, «Maamme», como himno nacional.

1892 Sibelius se convierte en una celebridad nacional cuando dirige por primera vez *Kullervo*, su «poema sinfónico» coral con textos del poema épico finlandés *Kalevala*.

DESPUÉS
1917 Sibelius compone la «Marcha de los cazadores finlandeses» en honor de los soldados entrenados en Alemania para combatir contra el Imperio ruso en la Primera Guerra Mundial.

De todo el nacionalismo musical que se desarrolló en el siglo XIX en los países nórdicos, es probable que el finlandés fuera el más potente. Finlandia encontró en Jean Sibelius un compositor que supo captar, incluso con mayor fuerza que Edvard Grieg en Noruega, Franz Berwald en Suecia o Carl Nielsen en Dinamarca, la esencia de los esfuerzos de su pueblo y de su nación por liberarse de las cadenas del dominio extranjero.

Durante casi 700 años y hasta inicios del siglo XIX, Finlandia había formado parte del Imperio sueco, y el idioma de las clases educadas y gobernantes era el sueco. Sibelius nació en una familia de habla sueca cuando Finlandia aún no existía como país. Desde 1809 había sido un gran ducado de la Rusia imperial, que imponía un gobierno autocrático generador de un gran resentimiento. En este contexto, el finlandés, o finés,



Sibelius captó la belleza épica del paisaje de Finlandia, como el bosque de taiga de la imagen, en los majestuosos fragmentos para cuerda de *Finlandia*.

Véase también: *La novia vendida* 206 ▪ *Cuadros de una exposición* 207 ▪ *Peer Gynt* 208–209 ▪ *Primavera en los Apalaches* 286–287

Desarrollo de los motivos finlandeses en *Finlandia*

La **fanfarria del viento-metal** inicial representa la amenaza rusa.



La serenidad del viento-madera y el fervor de las cuerdas simbolizan la **resistencia finlandesa** y la esperanza.



Un **énfasis fuerte y repentino** *(fortissimo)* representa la angustia turbulenta del pueblo.



Una melodía nueva, **enérgica y segura**, afirma el **orgullo y la resistencia**.



El desarrollo de la serena melodía de *Finlandia*, que evoca la música tradicional finlandesa, simboliza la **nueva claridad**.



El *allegro* triunfante culmina en un grito de guerra de los finlandeses.

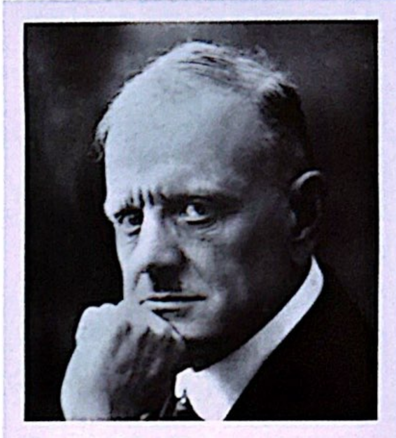
que hablaban los obreros, se asoció a una creciente resistencia nacional.

Sibelius había asistido a una escuela de habla finesa, por lo que cuando su talento como compositor le propulsó a la primera fila de la vida cultural finlandesa, se hallaba en una posición ideal para responder a los intereses culturales de las dos comunidades lingüísticas. Además de dominar potentes formas sinfónicas a gran escala, también se le daba bien la «música ligera» popular y buscó muestras de música tradicional finlandesa.

El contraataque finlandés

En 1899 Rusia promulgó el «Manifiesto de febrero», que pretendía aplastar la autonomía y el nacionalismo finlandeses, con medidas como la prohibición de las reuniones políticas y la clausura de un periódico en finés. En Helsinki, la capital, se organizó una velada de Celebraciones de la Prensa, oficialmente para apoyar el Fondo de Pensiones de la Prensa, pero que en realidad era una reunión de la resistencia patriótica. La velada incluía la exposición de cuadros pintados especialmente para la ocasión, y Sibelius recibió el encargo de componer la música para acompañarlos. El último, «Finlandia despierta», representaba el orgullo del país por sus logros culturales e industriales.

Posteriormente Sibelius arregló algunas de las melodías para concierto y transformó «Finlandia despierta» en *Finlandia*, cuyo título ya apuntaba al reconocimiento internacional de un país al que todos los finlandeses llamaban Suomi. Estrenada en 1900, la obra arrasó en el mundo musical y sigue siendo igualmente popular. La melodía principal se considera el himno nacional oficioso de Finlandia. ■



Jean Sibelius

Johan Sibelius (luego adoptó la versión francesa de su nombre) nació en la ciudad de Hämeenlinna en 1865. Primero quiso ser un virtuoso del violín, pero sus años de estudiante en Helsinki, Berlín y Viena lo llevaron a centrarse en la composición. En 1892, tras el éxito de su sinfonía coral *Kullervo*, se casó con Aino Järnefelt, con quien tuvo seis hijas.

Sus éxitos posteriores, como el poema sinfónico (obra sinfónica de un solo movimiento) titulado *El cisne de Tuonela* (1895) y la primera de siete sinfonías, le hicieron famoso en el extranjero. En 1908 le diagnosticaron cáncer de garganta y, aunque se curó, se sumió en un estado de ánimo más sombrío que influyó en la austera Sinfonía n.º 4 (1911). Durante los 30 años anteriores a su muerte, en 1957, atribulado por la autocrítica, el alcoholismo y la presión de la fama, publicó muy pocas obras.

Otras obras

1892 *Kullervo.*
1902 Sinfonía n.º 2.
1924 Sinfonía n.º 7.
1926 *Tapiola.*



MUSICA ESPAÑOLA CON ACENTO UNIVERSAL

IBERIA (1906–1908), ISAAC ALBÉNIZ

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nacionalismo en la música española

ANTES
1874 *El barberillo de Lavapiés* es la zarzuela de mayor éxito de Francisco Asenjo Barbieri, un compositor que tuvo un papel clave en la recuperación del género.

1890 Felip Pedrell publica *Por nuestra música*, donde reivindica la tradición musical española.

DESPUÉS
1915 *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla, combina el impresionismo francés con la inspiración del folclore español.

1939 El *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, evoca la historia del Palacio Real de Aranjuez.

La suite para piano *Iberia*, de Isaac Albéniz, es una colección de doce solos publicada en cuatro cuadernos. Influido por su amigo Claude Debussy y por el impresionismo, Albéniz llamó «impresiones» a esas piezas, porque cada una de ellas evoca un lugar o un aspecto de la vida en España. Las obras de los últimos dos cuadernos son muy difíciles de interpretar, y Albéniz las escribió a medida del virtuoso del piano catalán Joaquim Malats. Casi todas las piezas de *Iberia* se inspiran en Andalucía, reflejo del gran amor que el compositor sentía por la región. La única excepción es «Lavapiés», que evoca el jubiloso bullicio del antiguo barrio judío de Madrid.

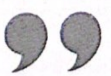
Influencias históricas

A mediados del siglo XIX, la música española resurgió tras siglos de estar dominada por sonidos extranjeros. El nacionalismo romántico que había inundado Europa tras las guerras napoleónicas dio lugar en España a figuras como la de Francisco Asenjo Barbieri, un compositor y crítico que contribuyó a revitalizar la tradición de la zarzuela, el género operístico nacional. El compositor catalán Felip Pedrell también renovó el interés por la tradición musical española, tanto la clásica como la del folclore y las danzas.

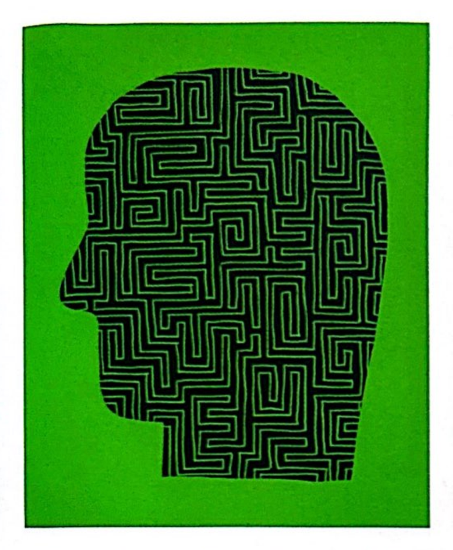
Inspirados por Pedrell, Albéniz y sus contemporáneos recurrieron a los ritmos de danzas españolas como la jota del norte o el fandango y el zapateado del sur, además de melodías de inspiración árabe que recordaban la historia de España como Al-Ándalus. ■



Albéniz representa […] la reincorporación de España al mundo musical europeo.
Joaquín Rodrigo
Pianista **(1901–1999)**



Véase también: *La novia vendida* 206 ▪ *Cuadros de una exposición* 207 ▪ *El sombrero de tres picos* 223 ▪ *Primavera en los Apalaches* 286–287



Y ES QUE EL TOQUE JONDO NO TIENE RIVAL EN EUROPA

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (1919), MANUEL DE FALLA

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música española del siglo xx

ANTES
1897 *La revoltosa*, de Ruperto Chapí, es una de las zarzuelas más populares en las décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial.

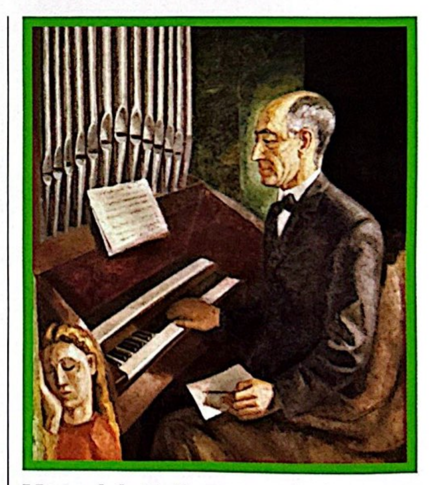
1911 En Barcelona, Enrique Granados estrena la primera parte de su suite para piano *Goyescas*, inspirada en obras de Francisco de Goya.

DESPUÉS
1920 Estreno en París del ballet *Pulcinella* de Ígor Stravinski por los Ballets Rusos de Diáguilev, con coreografía de Massine y decorados de Picasso.

1961 El músico y compositor catalán Eduard Toldrà dirige en el Liceu de Barcelona una versión concertística de la obra inacabada *Atlántida* de Falla.

El ballet *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla, fue estrenado por los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev en el Alhambra Theatre de Londres. Basado en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón, es una comedia que trata de Don Eugenio, el casquivano corregidor de un pueblo andaluz que se enamora de Frasquita, la esposa de Lucas, el molinero, y se vale de su cargo para intentar seducirla. El ruso Léonide Massine se encargó de la coreografía e interpretó al molinero, y Pablo Picasso realizó los decorados y el vestuario.

Falla creció en Cádiz, pero estudió en el Conservatorio de Madrid, donde, como muchos compositores de su tiempo, se vio influenciado por Felip Pedrell y su estudio de la música tradicional del país. Se hizo famoso con una ópera, *La vida breve*, inspirada en el cante jondo de su Andalucía natal, estrenada en Francia y en francés en 1914 y luego en España. Tras su etapa de formación parisina, estrenó en 1915 el ballet en un acto *El amor brujo*. En 1917, Falla y los empresarios María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra crearon una primera versión de *El sombrero de tres picos* titulada *El corregidor y la molinera* cuyo éxito en Madrid llamó la atención de Serguéi Diáguilev, que encargó a Falla una versión para orquesta completa. Al igual que en *La vida breve* y *El amor brujo*, utilizó melodías andaluzas y cante jondo. ■



Manuel de Falla componiendo en un retrato de Daniel Vázquez Díaz, que pintó a los personajes españoles más famosos e influyentes de la época.

Véase también: *La novia vendida* 206 ▪ *Cuadros de una exposición* 207 ▪ *Finlandia* 220–221 ▪ *Iberia* 222 ▪ *Primavera en los Apalaches* 286–287

MUSICA MODERNA 1900–1950

Estreno en París del poema sinfónico de diez minutos de duración *Preludio a la siesta de un fauno*, del francés **Claude Debussy**.



1894

1906

Estreno con gran éxito en Alemania de la ópera *The Wreckers*, de la compositora y sufragista inglesa **Ethel Smyth**.

En *Pierrot lunaire*, **Arnold Schönberg** plasma su concepto del serialismo con las doce notas de la escala cromática.



1912

1913



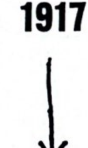
El estreno del ballet vanguardista *La consagración de la primavera* de **Ígor Stravinski** en París provoca disturbios.

El compositor inglés **Ralph Vaughan Williams** compone *El ascenso de la alondra*, inspirada en la música tradicional y el paisaje de Inglaterra.



1914

1917



Estreno del ballet *Parade* del pianista francés **Erik Satie**, que incluye «instrumentos ruidosos», como una máquina de escribir.

George Gershwin compone *Rhapsody in Blue* para piano y banda de jazz, con grandes contrastes de textura y estructura.



1924

1927



Estreno de la Sinfonía n.º 4 de **Charles Ives**, que incorpora himnos, melodías de góspel y música de banda.

A finales del siglo XIX, los compositores se enfrentaban a una crisis: Wagner había cuestionado la tonalidad, el sistema de escalas mayores y menores que había sido la piedra angular de la música occidental, en favor de un estilo que algunos consideraban excesivamente emotivo y poco claro. La nueva generación reaccionó contra la música wagneriana e intentó encontrar un lenguaje nuevo con el que expresar los tiempos modernos.

Así, la primera mitad del siglo XX se caracterizó por la aparición de «ismos»: impresionismo, expresionismo, atonalismo, serialismo, neoclasicismo y otros. No obstante, hubo un compositor que desafió toda clasificación: Erik Satie, que adoptó un estilo austero e ingenioso en obras para piano peculiarmente estáticas que recordaban la música medieval y antigua, al mismo tiempo que evocaban la música popular de los cabarets parisinos.

Novedades en Francia

La ligereza que caracterizaba a la música de Satie distinguía también a la de su contemporáneo Claude Debussy, que eligió otra forma de crear un nuevo lenguaje musical. En vez de reaccionar contra la falta de claridad asociada al debilitamiento del sistema tonal, se sumergió en ella y empleó armonías exóticas del mismo modo que los pintores impresionistas los distintos matices de color. Aunque el término no le gustaba, fue pionero del impresionismo musical, que pulió Maurice Ravel, e influyó en las composiciones extraordinariamente cromáticas de Olivier Messiaen.

Tras la Primera Guerra Mundial, los compositores franceses conocidos como Grupo de los Seis (Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey y Germaine Tailleferre) recogieron el testigo de la simplicidad y el ingenio de Satie. Poulenc, en particular, cultivó un estilo urbano y descaradamente clásico en su tonalidad que preparó el terreno para el neoclasicismo, especialmente potente en Francia.

El serialismo dodecafónico

Mientras, en la Viena de principios de siglo, Arnold Schönberg se esforzaba en asimilar las repercusiones de la ruptura del sistema tonal. Compuso sus primeras obras en el estilo romántico tardío, pero luego llevó el sistema tonal más allá de sus límites y creó un estilo violentamente expresionista y completamente

1928

Symphonie, obra instrumental del compositor austriaco **Anton von Webern**, desarrolla el serialismo de Schönberg.

1930

Por encargo del pianista manco Paul Wittgenstein, **Maurice Ravel** compone el *Concierto para piano para la mano izquierda*, con ritmos y armonías influidos por el jazz.

1933

Estreno de *Ionisation*, de **Edgard Varèse**, una de las primeras piezas de concierto compuestas íntegramente para percusión.

1937

Denunciado por Stalin, **Dmitri Shostakóvich** compone su Quinta sinfonía, que será aclamada por el régimen soviético.

1941



Olivier Messiaen dirige la primera interpretación del *Cuarteto para el fin de los tiempos* en el campo de concentración alemán en el que estaba confinado.

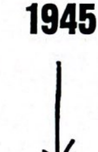
1941

El compositor británico **Michael Tippett** termina su oratorio pacifista *A Child of Our Time*, influido por experiencias personales y el psicoanálisis junguiano.

1944

Aaron Copland plasma el nacionalismo estadounidense en *Primavera en los Apalaches*, un ballet de Martha Graham sobre unos jóvenes pioneros.

1945



Benjamin Britten revitaliza la ópera británica con *Peter Grimes*, un emotivo drama sobre un marginado maltratado.

atonal. La dificultad para crear una estructura cohesionada le impulsó a desarrollar un sistema de composición que, en lugar de contar con una «tonalidad» definida, otorgaba la misma importancia a las doce notas de la escala cromática, dispuestas en una serie. Este serialismo dodecafónico se convirtió en el método compositivo de Schönberg y de sus alumnos Alban Berg y Anton von Webern (integrantes de la llamada Segunda Escuela Vienesa).

El impacto de lo nuevo

Además de estos compositores franceses y vieneses, hubo un compositor ruso clave: Ígor Stravinski. Ya se había hecho famoso componiendo música para ballet al estilo de los compositores nacionalistas rusos, pero en 1913 dejó estupefacto al público con su discordante visión del folclore ruso en *La consagración de la primavera*. La música, a la vez primitiva y ultramoderna, estaba a un mundo de distancia del concepto romántico de la música inspirada en el folclore nacional.

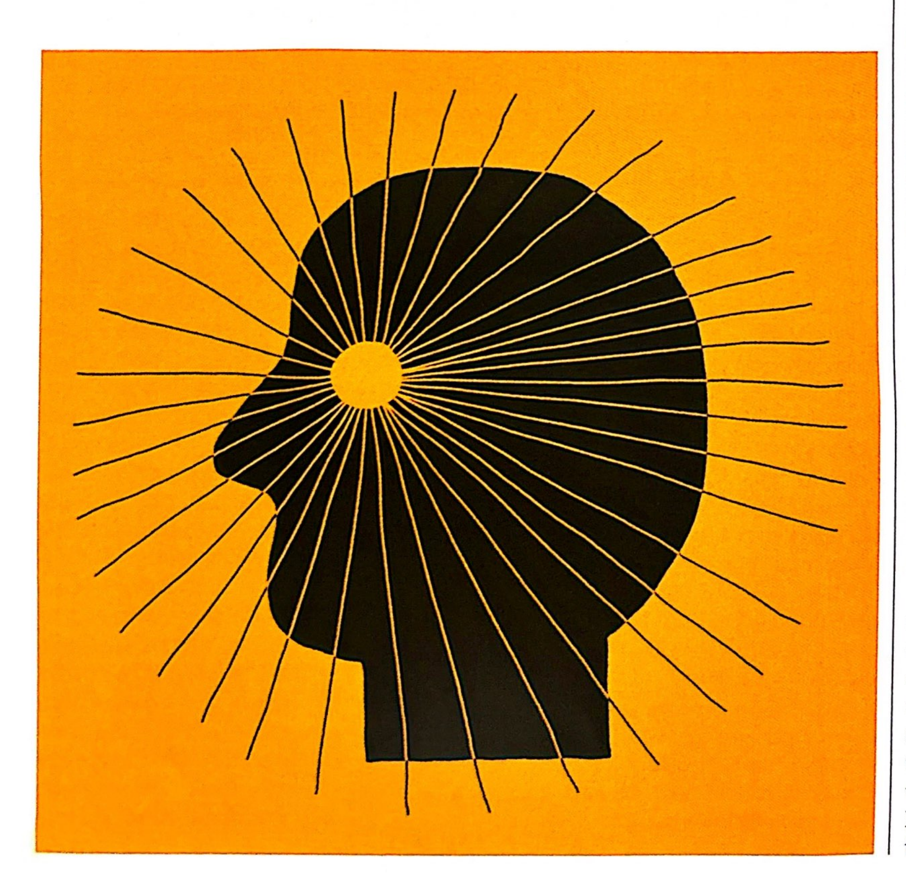
El periodo moderno ruso fue muy breve: tras la revolución de 1917, las autoridades soviéticas censuraron todo lo que pudiera oler a elitismo, y Stravinski, al igual que otros compositores rusos, pasó el resto de su vida en el extranjero.

De todos modos, el nacionalismo distaba mucho de estar muerto, como demuestran las últimas obras de Jean Sibelius y Leoš Janáček. También había arraigado en Inglaterra gracias a compositores como Ralph Vaughan Williams, que recorrió la campiña para recopilar melodías tradicionales. Los matices característicos de la música tradicional inglesa moldearon el estilo de Benjamin Britten y Michael Tippett en la generación siguiente. Otro compilador de música tradicional fue Béla Bartók, que como Stravinski, no integró las canciones y danzas de su Hungría natal en un estilo existente, sino que las usó para crear un nuevo estilo moderno.

Schönberg, Stravinski y Bartók pasaron sus últimos años de vida en EE UU, que se había convertido en el epicentro de la nueva música. Allí, la primera mitad del siglo XX vio nacer al ragtime, al jazz y a melodías populares compuestas por maestros del género, como George Gershwin, así como a una tradición muy americana, el experimentalismo, iniciado por Charles Ives, que atrajo a inmigrantes como Edgard Varèse y moldeó el cauce por el que iba a discurrir la música hasta el siglo XXI. ■

ME VOY A VER LA SOMBRA EN QUE TE HAS CONVERTIDO

PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO (1894), CLAUDE DEBUSSY



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Impresionismo

ANTES
1891 En sus *Cinco melodías «de Venecia»*, Gabriel Fauré usa progresiones armónicas sutiles y evasivas, similares a las del impresionismo.

1882–1892 El *Poème de l'amour et de la mer*, de Ernest Chausson, contiene pasajes y progresiones de cuerda que anticipan el lenguaje armónico del *Preludio* de Debussy.

DESPUÉS
1912 En el ballet *Dafnis y Cloe*, Maurice Ravel usa veloces «puntos» de sonido, el equivalente musical del puntillismo pictórico.

1928–1929 El joven Olivier Messiaen compone sus *Preludios*, colección de piezas muy influidas por Debussy.

La primera pieza orquestal que publicó Claude Debussy, *Preludio a la siesta de un fauno*, compuesta entre 1891 y 1894 y basada en un poema de Stéphane Mallarmé, se considera la primera obra musical impresionista importante. Posteriormente, el compositor Pierre Boulez llegó a decir que marcó el principio de la música moderna.

El lenguaje musical de Debussy era el contrapunto ideal para la poesía simbolista de Mallarmé. El propio compositor describió la obra como «la impresión general del poema [...] sigue la forma ascendente de los versos, además del paisaje maravillosamente descrito por el texto». En el poema, un fauno se despierta tras una siesta y recuerda la excita-

Véase también: *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *La canción de la tierra* 198–201 ▪ *Parade* 256 ▪ *Cuarteto para el fin de los tiempos* 282–283



Usa los timbres de un modo esencialmente nuevo, con una delicadeza y una seguridad excepcionales.
Pierre Boulez



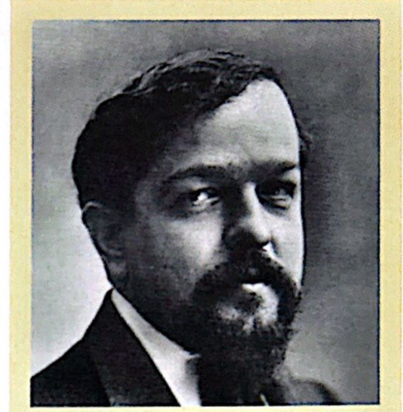
ción que ha sentido al ver a un par de ninfas acuáticas a las que intenta abrazar, pero que se desvanecen. El poema de Mallarmé es evocador, pero fundamentalmente ambiguo, y se centra en la profunda sensualidad del momento. En su interpretación del poema, Debussy intentó reproducir esta sensualidad y consiguió revolucionar el lenguaje musical de un modo casi subversivo.

Debussy y Wagner

Esta subversión es evidente en las remisiones de Debussy al preludio de *Tristán e Isolda*, de Wagner, que se abre con una anhelante melodía de violonchelo (el motivo «lento y languideciendo») a la que sigue un acorde de séptima semidisminuida: el famoso «acorde de Tristán». El *Preludio* de Debussy también se abre con una melodía sencilla (una enérgica floritura de flauta) antes de caer en un acorde de séptima semidisminuida. Luego, el acorde de Tristán de Wagner inicia una progresión cromática que acaba en una cadencia imperfecta y no conclusiva (sobre la que un oboe toca las cuatro notas cromáticamente ascendentes del motivo «deseo»), mientras que el acorde de Debussy (centelleando »



El semidiós griego Pan persigue a la ninfa Siringa en este óleo de François Boucher. El apasionado fauno aparece en varias obras de Debussy, como *La flauta de Pan* o *Syrinx*.



Claude Debussy

Debussy, hijo de un tendero, nació en 1862 en Saint-Germain-en-Laye, cerca de París. Empezó a recibir clases de música a los siete años de edad y a los diez inició una década de estudio en el Conservatorio de París. En 1890 ya había compuesto más de cincuenta canciones, pero pocas obras a gran escala, la mayoría de las cuales no publicó y algunas incluso quedaron inacabadas.

En la década de 1890 consolidó el estilo impresionista por el que más se le recuerda. Su Cuarteto de cuerda (1893) anticipaba muchas de las características que estableció en *Preludio a la siesta de un fauno* y que culminaron en su obra maestra sinfónica *El mar* (1905) y en su única ópera publicada, *Pelléas et Mélisande* (1902). Al final de su carrera se centró en formas a menor escala y compuso muchas de sus piezas para piano más conocidas, como *L'isle joyeuse* (1904) y dos libros de *Preludios*. Murió en París en 1918.

Otras obras

1902 *Pelléas et Mélisande*.
1903 *Estampes*.
1903–1905 *El mar*.



La primera coreografía de Vaslav Nijinski para los Ballets Rusos fue para el ballet *La siesta de un fauno*, estrenado en el Théâtre du Châtelet de París en mayo de 1912.

entre un *glissando* de arpa) se disuelve en una séptima dominante aparentemente sin relación alguna, coloreada por las trompas mediante una novena mayor y una oncena aumentada. A diferencia de Wagner, la obra de Debussy apenas contiene tensión: cada acorde se aprecia por la sensualidad de su sonido.

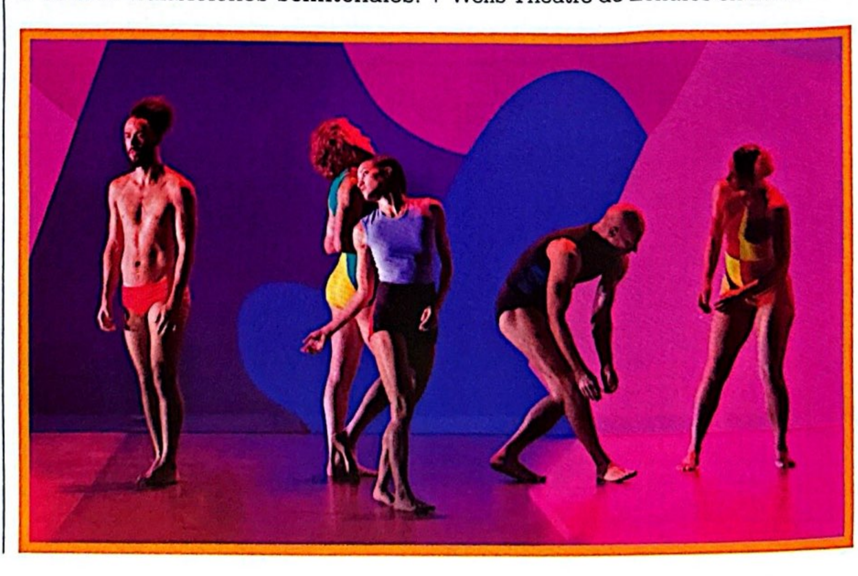
Las similitudes con la obra de Wagner hacen más evidentes todavía las subversiones de Debussy. Al igual que Wagner, Debussy reafirma dos veces más la melodía inicial y con una armonía cada vez más rica. Esto establece a re mayor como la nota tónica de la obra, pero la ambigüedad de los acordes empleados hasta este momento (y que no apuntan con claridad a una única tonalidad) hace que la llegada a re mayor no pase desapercibida. A pesar de la aparente ambigüedad, Debussy mantiene bajo la superficie una estructura tonal relativamente clásica que evita que la obra resulte incoherente.

Nueve compases después de la llegada de la tónica, Debussy cita el motivo «deseo» de Wagner con el clarinete y llega hasta la tercera nota, que acompaña claramente con la armonía de séptima dominante de Wagner, por lo que es imposible no darse cuenta de ello. Debussy saca de contexto el acorde de Wagner y consigue que no suene disonante, sino sensualmente exótico. Al desplazar hacia delante y hacia atrás el motivo inacabado sobre escalas cromáticas ascendentes y descendentes transforma la profunda expresión wagneriana en un juguete.

Experimentos técnicos

El *Preludio* es notable por el uso de acordes «debussianos» con notas añadidas. Aunque es fácil encontrar séptimas, novenas, undécimas o decimoterceras dominantes en las obras de Wagner y de Liszt, Debussy las despoja de cualquier expectativa de que, por ejemplo, la tónica de un acorde dominante deba ser la resolución de este. En lugar de avanzar hacia la resolución, avanza cromáticamente en direcciones inesperadas. Con frecuencia, los acordes se unen mediante uno o dos tonos comunes, o sutiles transiciones semitonales. Debussy manipula la experiencia auditiva del público subvirtiendo las expectativas de lo que llegará a continuación: llama su atención con armonías poco habituales y hace que se fije en su «color» y su efecto. Por eso, este tipo de armonía suele recibir el calificativo de «colorista».

Bajo la filigrana de la superficie, el tiempo del preludio es lento. Aunque en su mayor parte está escrito en compás ternario, algunos pasajes están en compás binario, con compases de dos o cuatro pulsos, y del mismo modo, la subdivisión de los pulsos es distinta en los tiempos compuestos (subdivisión ternaria) y en los simples (subdivisión binaria). Hay puntos en los que los ritmos binarios y ternarios coexisten: en la sección central, el acompañamiento toca ritmos ternarios cruzados sobre una melodía binaria, alejando así la atención de cualquier regularidad rítmica y dirigiéndola hacia la rica complejidad de la textura musical. Aunque a veces se considera a la



El grupo de danza alemán Sasha Waltz & Guests reinterpreta *La siesta de un fauno* como una escena de playa multicolor y provocativa en el Sadler's Wells Theatre de Londres en 2015.

Orquesta para el *Preludio a la siesta de un fauno*

La orquesta original del poema sinfónico de Debussy constaba de viento-madera, cuerda, arpas y trompas que creaban un mundo sonoro sensual y delicado.

Percusión

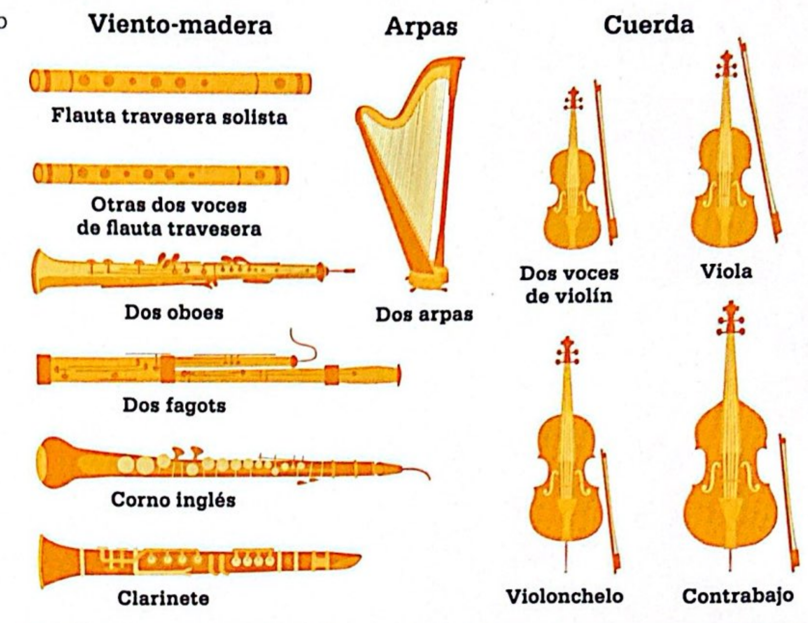


Címbalos antiguos

Bajo



Cuatro trompas



música impresionista menos técnica que otros géneros, la experimentación de Debussy con las técnicas rítmicas demuestra que la atmósfera y la técnica pueden coexistir.

Presentación de la obra

La orquesta de Debussy es de tamaño moderado: la sección de metal se limita a cuatro trompas, y la de percusión, a dos «címbalos antiguos» que tiñen la última parte de la pieza con su delicado sonido de campana. De todos modos, la orquesta cuenta con dos arpas que ayudan a crear un sonido más suntuoso. En las secciones largas se usan *divisi* en las cuerdas, que a veces se tocan *sur la touche* (sobre el diapasón), donde el sonido es más delicado.

Cuando Debussy estrenó su preludio en París, en diciembre de 1894, Stéphane Mallarmé recibió una invitación para escucharlo. Al principio reticente a que se compusiera música basada en su poema, al salir del teatro el poeta se deshizo en elogios al preludio y escribió a Debussy que iba más lejos «en la nostalgia y en la luz» que su propia obra. ■



¡No me esperaba nada semejante! Esta música prolonga la emoción de mi poema y conjura el escenario más vívidamente que el color.
Stéphane Mallarmé

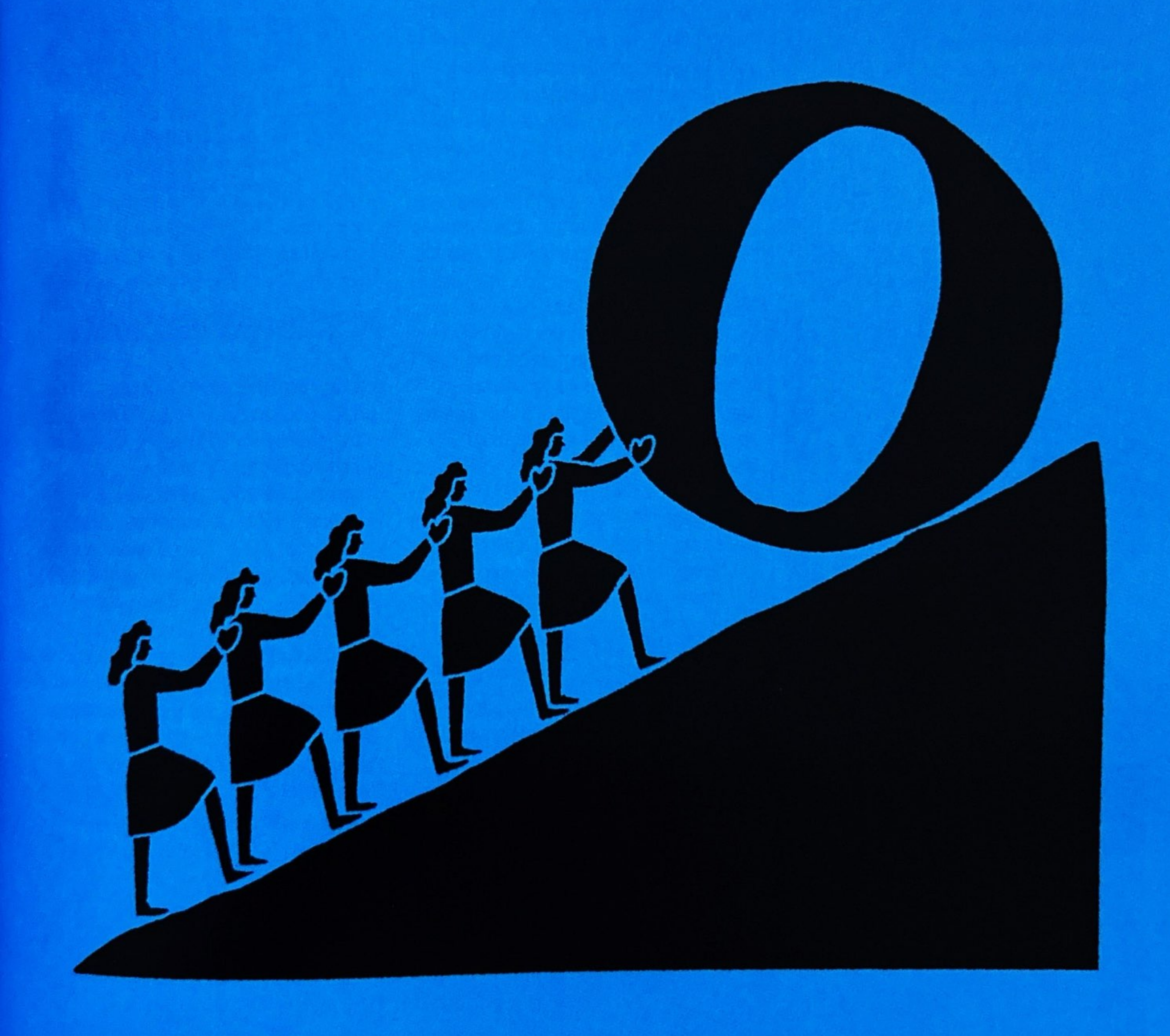


Debussy y el impresionismo

La aplicación del término «impresionismo» a la música es controvertida. El propio Debussy, su exponente más emblemático, lo rechazaba. En 1908 escribió: «Estoy intentando algo distinto [que] los imbéciles llaman impresionismo, el término menos adecuado que quepa imaginar». A pesar de ello, su obra es el equivalente musical de Monet y Mallarmé. Sus armonías de tonalidad ambigua (que no sugieren con claridad una resolución concreta) podían llevar a múltiples progresiones y a centrar la atención en el efecto sensual de los acordes mientras ocultaban su rol en la estructura de la pieza, del mismo modo que la atención que Monet prestaba a los colores y su evitación de las líneas dicen más sobre el sentido del cuadro que sobre los detalles de su tema. Debussy y Monet han sido calificados de «antirrealistas», pero para Debussy, apelar a los sentidos que nos permiten escuchar la música era «más real» que el realismo.

QUIERO QUE LAS MUJERES DIRIJAN SU MENTE A EMPRESAS GRANDES Y DIFICILES

THE WRECKERS (1904), ETHEL SMYTH


O

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Compositoras

ANTES
1644 La compositora y cantante veneciana Barbara Strozzi publica su primer libro de madrigales *(Il primo libro di madrigali).*

1850 En Francia, el éxito del estreno de su Noneto para viento y cuerda permite a Louise Farrenc negociar la igualdad salarial como profesora de piano en el Conservatorio de París.

DESPUÉS
1913 La francesa Lili Boulanger es la primera mujer que recibe el Premio de Roma por su cantata *Faust et Hélène.*

2000 La finlandesa Kaija Saariaho estrena en el Festival de Salzburgo su ópera en cinco actos *L'amour de loin (El amor de lejos)*, inspirada en el trovador del siglo XII Jaufré Rudel.

Las mujeres han escrito ópera desde que esta empezó a existir. *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina (La liberación de Ruggiero de la isla de Alcina)* de Francesca Caccini se estrenó en Florencia, ciudad natal de la compositora, en 1625. Sin embargo, a inicios del siglo XX, para Ethel Smyth, escribir una «gran ópera» en tres actos, con un argumento serio y sin diálogo hablado, era una empresa doblemente ambiciosa, por ser mujer y por ser inglesa, pues la ópera británica casi se había extinguido tras Henry Purcell.



Me siento absolutamente poderosa y segura de lo que hago. Me encanta ver que cada vez orquesto mejor.
Ethel Smyth
Carta al libretista Henry Brewster



Vida más allá del piano

Durante gran parte del siglo XIX, las compositoras se centraron en el piano y en la música de cámara adecuada para la esfera doméstica. Compositoras como Louise Reichardt (1779–1826), Clara Schumann (1819–1896) o Fanny Mendelssohn (1805–1847) eran conocidas por sus «canciones artísticas» o *Lieder* (poemas musicalizados para voz y piano). Sin embargo, hacia finales del siglo, las compositoras empezaron a desplegar las alas. Cécile Chaminade (1857–1944) y Augusta Holmès (1847–1903), ambas francesas y prácticamente contemporáneas de Smyth, escribieron grandes obras orquestales, al igual que Amy Beach (1867–1944), la primera estadounidense que compuso una sinfonía, la Sinfonía en Mi menor, «Gaélica» (1896).

La aristócrata francesa Marie de Grandval (1828–1907), treinta años mayor que Smyth, fue una compositora prolífica cuyas obras comprendían una sinfonía (perdida), un oratorio *(Stabat Mater)* y siete óperas, la última de las cuales, *Mazeppa*, basada en un poema de Byron, se representó con cierto éxito en Burdeos en 1892. Tres años después se estrenó en la Ópera de París la tercera y última ópera de Augusta Holmès, *La montagne noire*, y Smyth, que entonces se encontraba en la capital francesa, vio la obra. Aunque, al igual que muchos otros, quedó decepcionada, se puso en el lugar de la compositora y posteriormente escribió: «Sabiendo lo que sé sobre las dificultades de las compositoras de ópera, sobre todo en lo relativo



El público se prepara para salir tras asistir a una ópera en la Royal Opera House de Covent Garden (Londres), en 1910, el año en que *The Wreckers* se representó allí por primera vez.

Véase también: *La traviata* 174–175 ▪ *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *Tosca* 194–197 ▪ *Peer Gynt* 208–209 ▪ *Peter Grimes* 288–293 ▪ *L'amour de loin* 325 ▪ *blue cathedral* 326

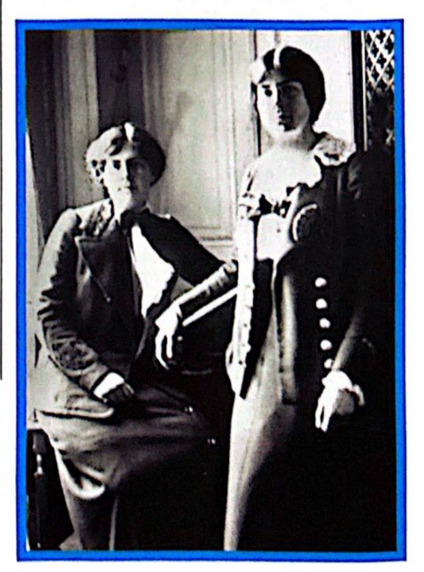
al hándicap del sexo, lo realmente asombroso es que [esa obra] haya llegado a existir».

A esas alturas, Smyth ya había emprendido su propia carrera como compositora de ópera después de haber recibido el aliento del director de orquesta y defensor de Wagner Hermann Levi, un amigo para quien había interpretado al piano una de sus primeras obras corales, la Misa en Re mayor (1891). Impresionado por la emoción que transmitía la música, Levi le dijo: «Tienes que sentarte de inmediato a componer una ópera».

Smyth aceptó el reto y en 1894 terminó su primera ópera, *Fantasio*, que se estrenó en Weimar en 1898. La segunda, *Der Wald (El bosque)*, se representó en 1902 en Berlín y en Londres, y un año después en Nueva York (fue la primera ópera compuesta por una mujer que se representó allí). Para cuando terminó la tercera, *The Wreckers*, ya gozaba de un amplio reconocimiento, pero aún era difícil que sus obras se representaran en su país natal. Para los británicos, la ópera era fundamentalmente una actividad de ocio para la clase alta que compañías extranjeras presentaban a los londinenses durante la temporada social, y cuando Smyth presentó por primera vez *The Wreckers* a la Royal Opera House en Covent Garden, el comité directivo le respondió: «Anunciar una nueva obra de una compositora nueva supone asegurarse una sala completamente vacía, y en el futuro no se representará aquí ninguna ópera que no haya tenido éxito en el extranjero».

Una historia de Cornualles

The Wreckers, terminada en 1904 y estrenada en Leipzig dos años después, se sitúa en una aldea de la costa de Cornualles a finales del siglo XVIII. Los habitantes son «naufragadores», que se ganan la vida atrayendo barcos a las rocas de la costa para que naufraguen y poder asaltarlos. El drama se centra en dos amantes, Thirza y Mark, que se oponen a este pillaje. Thirza es la joven esposa de Pascoe, líder de los naufragadores y también el sacerdote del lugar, papel dual que no resulta incongruente para la mayoría de los aldeanos, que no ven contradicción alguna entre su actividad delictiva y su fe. En secreto, Mark ha estado encendiendo hogueras para avisar »



Las compositoras Nadia Boulanger (izda.) y su hermana Lili posan juntas en 1913. Nadia también fue una profesora influyente, entre cuyos alumnos figuran Aaron Copland y Philip Glass.

Ethel Smyth



Hija de madre francesa y de un mayor-general británico, Ethel Smyth nació en el condado de Kent en 1858. A los 19 años viajó a Alemania para estudiar en el Conservatorio de Leipzig, donde tuvo compañeros como Grieg, Dvořák y Chaikovski. De nuevo en Inglaterra, empezó a ser reconocida como compositora en la década de 1890 y fue elogiada por figuras tan diversas como la emperatriz francesa exiliada Eugenia (viuda de Napoleón III) y el dramaturgo George Bernard Shaw. En 1910 conoció a la activista por el voto femenino Emmeline Pankhurst (posiblemente amante de la compositora, abiertamente lesbiana) y dedicó los dos años siguientes a la causa sufragista. En años posteriores, la sordera la llevó a escribir en lugar de componer música. Fue nombrada Dama del Imperio británico en 1922 y murió en 1944.

Otras obras

1891 Misa en Re mayor.
1894 *Fantasio.*
1914 *The Boatswain's Mate.*
1924 *Entente cordiale.*

Unos «naufragadores» se hacen con el cargamento de un barco encallado en la costa de Cornualles, en un grabado del libro de 1822 *Scenes in England*, del reverendo Isaac Taylor.

a los barcos de la proximidad de las rocas.

Cuando los aldeanos descubren que Mark y Thirza han saboteado una noche de saqueo, los condenan a morir por «adúlteros y traidores» y los encierran en una cueva marina que se inunda al subir la marea. A medida que el agua avanza, los amantes cantan su dueto final, una canción nupcial: «Our last ecstasy thy embrace, O sea!» (Nuestro último éxtasis es tu abrazo, ¡oh, mar!).



Me tendía en los acantilados [de Cornualles], cubiertos de suave Armeria rosa, escuchando el rugir de las grandes olas del Atlántico contra esas rocas crueles y los salvajes chillidos de las gaviotas.
Ethel Smyth



Dar vida a la ópera

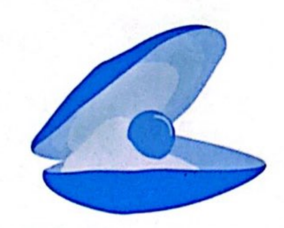
Smyth halló la inspiración para escribir esta ópera durante unas vacaciones en Cornualles y en las islas Sorlingas. Allí le contaron leyendas sobre los naufragadores de antaño y sobre el fervor religioso que en el siglo XVII había experimentado Cornualles por obra del fundador del metodismo, John Wesley. Una cueva marina llamada Piper's Hole de las islas Sorlingas le dio la idea de la cueva en la que morirían los amantes Thirza y Mark. El libretista, como en sus dos óperas anteriores, fue su amigo Henry Brewster. Este, hijo de bostoniano e inglesa, se había criado en Francia y se sentía más cómodo escribiendo en francés que en inglés, así que decidieron que el libreto fuera en francés, una lengua que Smyth también hablaba y escribía con fluidez. El libreto se escribió mediante la correspondencia entre Brewster, en Roma, y Smyth, en Surrey.

La música estaba anclada en la tradición alemana. Smyth, formada como compositora en Leipzig, pertenecía a un linaje que había pasado de Beethoven a Brahms (a quien Smyth, que durante toda su vida cultivó ávidamente las relaciones sociales, había conocido en Leipzig) y a Mahler, solo dos años más joven que ella. Con este bagaje alemán, era imposible escapar de la influencia de Wagner (nacido en Leipzig), a pesar de que Smyth afirmó en cierta ocasión que «no soy ni he sido jamás una wagneriana en el sentido extremo de la palabra». *The Wreckers* presenta rasgos claramente wagnerianos como la rica orquestación que evoca las costas y los paisajes marinos de Cornualles y el uso de temas musicales asociados a emociones y personajes concretos (técnica del *Leitmotiv*). Al mismo tiempo, la obra

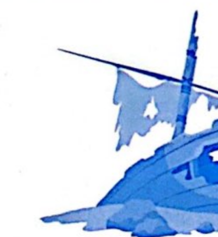
El mar en la ópera



Wagner: *El holandés errante* (1841)
La atmósfera del mar del Norte lo impregna todo. El mar, que iba a ser conquistado, resulta victorioso.



Bizet: *Los pescadores de perlas* (1863)
El cambiante estado de ánimo del mar refleja los altibajos de la relación entre dos amigos y su reconciliación final.



Ethel Smyth: *The Wreckers* (1904)
La orquestación evoca los paisajes marinos de Cornualles. Potente, pero impasible, el mar lleva prosperidad y discordia a la aldea.



Vaughan Williams: *Riders to the Sea* (1932)
La música impresionista capta la fuerza del viento y el océano en este lamento de un pueblo de pescadores por los hijos perdidos en el mar.



Benjamin Britten: *Peter Grimes* (1945)
Cada uno de los cuatro interludios representa un estado de ánimo marino. El mar es una metáfora de la lucha del individuo.



Benjamin Britten: *Billy Budd* (1951)
El mar es un fondo implacable para las turbulentas cuestiones humanas y un lugar de descanso sereno y definitivo.

tiene un marcado carácter británico tanto por su escenario como por su tema. Los himnos y otros coros que cantan los aldeanos, por ejemplo, llevan la huella evidente de la tradición del oratorio inglés.

Pese la falta de originalidad de la música en varios aspectos, Smyth logró su objetivo con *The Wreckers*. Había compuesto una ópera británica viable y que podía soportar por primera vez la comparación con la obra de los grandes compositores de ópera continentales de finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque el desarrollo del argumento es algo imperfecto, resulta emocionante y cuenta con personajes y situaciones potentes. Aborda temas serios, como la avaricia, el amor, el conflicto moral y el fanatismo religioso, y en sus mejores momentos, como en el preludio del segundo acto, «On the Cliffs of Cornwall» (En los acantilados de Cornualles), la música es vívida y evocadora. Aunque deben



La actitud inglesa hacia las mujeres en el ámbito del arte es absurda [...] El arte no tiene sexo. Lo que importa es cómo tocas el violín, pintas o compones.
Ethel Smyth



mucho a *Sigfrido* de Wagner, los duetos de los amantes Thirza y Mark, desgarrados por el dilema entre la pasión y la responsabilidad moral, llevaron a la música operística británica a una cota nueva y descarnada.

El estreno

Acabada la obra, Smyth necesitó dos años más para llevarla al escenario. Por fin, el estreno tuvo lugar en el Neues Theater de Leipzig, con el libreto de Brewster traducido al alemán. Aunque, para furia de Smyth, el director había cortado partes del tercer acto, el público recibió la versión «mutilada» con un aplauso atronador la noche de estreno. Como el director se negó a recuperar en las funciones siguientes las escenas suprimidas, Smyth irrumpió en el teatro a la mañana siguiente y retiró todas las partituras que pudo del foso de la orquesta. No hubo más representaciones de *The Wreckers* en Leipzig.

Entonces, Smyth viajó en tren a Praga, donde se había programado otra representación que acabó siendo aún más desastrosa porque la orquesta no había ensayado lo suficiente y la prensa local publicó críticas muy negativas. La compositora tampoco tuvo mucha suerte en »

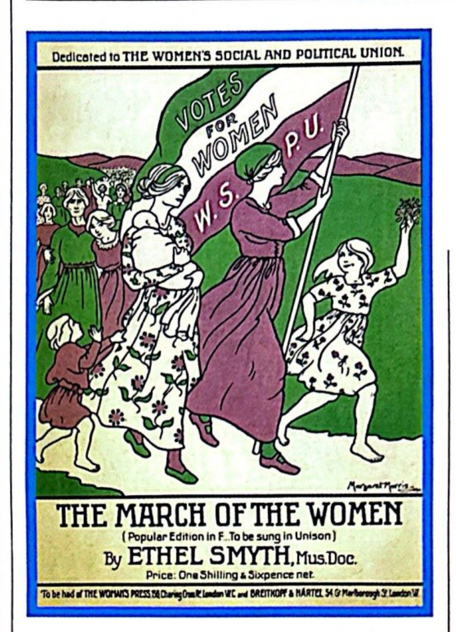
Directoras de orquesta

Las mujeres no empezaron a dirigir orquestas hasta el siglo xx. Los compositores monopolizaron la función de director de orquesta cuando apareció en el siglo xix, mientras que las mujeres quedaron relegadas a la dirección de coros. En la década de 1930, la holandesa-estadounidense Antonia Brico dirigió la Filarmónica de Berlín y la francesa Nadia Boulanger fue la primera mujer que dirigió la Royal Philharmonic Orchestra de Londres. En la década de 1950, Margaret Hollis se hizo famosa como directora de coros y fundó el Coro de la Sinfónica de Chicago en 1957. En 1976, Sarah Caldwell fue la primera directora del Metropolitan Opera House de Nueva York.

Pasaron otros treinta años antes de que una mujer, Marin Alsop, dirigiera una orquesta estadounidense importante, la Sinfónica de Baltimore. En 2013, Alsop consiguió otro hito para las mujeres al dirigir la Última noche de los Proms en el Albert Hall de Londres.



Marin Alsop dirige la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca en 2009. También ha dirigido orquestas en Reino Unido y Brasil, además de en EE UU.



En 1911, Smyth compuso «The March of the Women» como himno sufragista. Activista por el voto de la mujer, fue condenada en 1912 a dos meses en la prisión de Holloway por romper una ventana.

Viena, donde Mahler dirigía la ópera. Aunque este manifestó estar interesado en conocer a Smyth, quien la recibió fue su mano derecha, el director Bruno Walter, que quedó impresionado, pero que no le pudo prometer una producción.

De regreso en Londres, las experiencias de Smyth fueron igualmente accidentadas. En 1908, una versión concertística de los dos primeros actos fue muy bien recibida por muchos críticos; sin embargo, esta alegría se vio ensombrecida por la tristeza personal: Brewster, que padecía un cáncer de hígado terminal, había viajado desde Roma para la representación y murió menos de un mes después. Al año siguiente, *The Wreckers*, que Smyth había traducido al inglés, se representó con éxito en el Teatro de Su Majestad de Londres, dirigida por el joven Thomas Beecham. Este también la incluyó en su primera temporada en la Royal Opera House el año siguiente, aunque sufrió por la comparación con una nueva obra que se representó esa misma temporada en Covent Garden: *Elektra*, del alemán Richard Strauss.

Muchos contemporáneos fueron generosos en sus elogios hacia *The Wreckers*. El crítico musical británico John Fuller Maitland observó en 1910 en la segunda edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* que: «Cuesta señalar una obra de cualquier nacionalidad desde Wagner que apele más directamente a las emociones o que esté concebida y llevada a cabo con mayor habilidad». La novelista Virginia Woolf se mostró más ambivalente. Tras asistir con su marido Leonard y su amante Vita Sackville-West en compañía de Smyth a la representación de *The Wreckers* en el Sadler's Wells Theatre de Londres en 1931, escribió en su diario que la ópera era «vigorosa e incluso bella; y activa y absurda y extrema y juvenil: como si una canción hubiera intentado salir de su interior y se hubiera ahogado». En las memorias que Beecham publicó en 1944 incluyó una crítica entusiasta en la que juzgaba a *The Wreckers* «una de las tres o cuatro óperas inglesas de verdadero mérito musical y vitalidad compuestas en los últimos cuarenta años».

Abrir camino

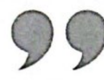
Aunque es muy posible que la opinión de Woolf sea la más cercana a la que podrían mantener los críticos actuales, no cabe duda del papel que Smyth desempeñó a la hora de abrir camino a las compositoras posteriores. En *The Wreckers* abordó una de las formas de composición más ambiciosas y, gracias a su talento, perseverancia y motivación inquebrantable, se consolidó como compositora seria. Después compu-

so tres óperas a menor escala (dos comedias en un acto y *Fête galante* [1922], un «drama bailado» basado en una relato homónimo de su amigo Maurice Baring).

Muchas otras siguieron su camino. Solo en Gran Bretaña, la generación de compositoras nacidas en la década en que se compuso y estrenó *The Wreckers* incluye a Elisabeth Lutyens, Elizabeth Maconchy e Imogen Holst. La obra de Lutyens consta de casi doscientas partituras para cine y radio, además de las óperas *The Numbered* (1965) e *Isis and Osiris* (1969). Maconchy, más conocida por sus trece cuartetos de cuerda (1933–1984), también escribió cinco óperas, como *The Sofa* (1957) y *The Departure* (1961). Holst, hija única de Gustav Holst, fue menos prolífica como compositora, pero incansable como ayudante de Benjamin Britten. A finales del siglo XX, la obra de dos compositoras escocesas fue aclamada mundialmente. Entre las diez óperas de Thea Musgrave destacan *Mary, Queen of Scots* (1976) y *Simón Bolívar* (1995), mientras que entre los éxitos de Judith Weir figuran *A Night at the Chinese Opera* (1987), *The Vanishing Bridegroom* (1990) y *Blond Eckbert* (1994).



La señora Smyth es una de las pocas compositoras de las que se puede decir [...] que ha logrado algo valioso en el campo de la composición musical.
Piótr Ílich Chaikovski



Herederos masculinos

Smyth no influyó solo en compositoras. Sorprendentemente, parece que Benjamin Britten no conocía *The Wreckers*, o al menos no de manera directa, y no obstante, su primera ópera, *Peter Grimes*, estrenada en 1945, guarda un parecido insólito con la obra de Smyth. Ambas óperas se localizan en regiones costeras remotas, donde una pareja se enfrenta al resto de la comunidad, atenazada por la religión evangélica y decidida a atacarla con violencia. Ambas emplean la estrategia de hacer que los protagonistas canten en escena mientras un coro de aldeanos canta fuera de ella y ambas contienen potentes evocaciones orquestales del mar, al que dotan de una presencia y una fuerza personales tales que el elemento acuático se convierte en un elemento clave de la obra.

Tanto si Benjamin Britten conocía *The Wreckers* como si no, la obra de Smyth desempeñó un papel evidente en la revitalización de la tradición de la ópera británica, tanto por lo que respecta a la música como al argumento. En este sentido podría decirse que los grandes compositores del siglo XX, como Britten y Michael Tippett, son herederos de la obra musical de Smyth. ■



De rojo, el personaje que da nombre a la ópera *Miss Fortune* de Judith Weir ocupa el centro del escenario durante el estreno de la obra en Reino Unido, en la Royal Opera House de Covent Garden en 2012.

EL PUBLICO NO DEBERIA ESCUCHAR CON COMPLACENCIA

PIERROT LUNAIRE, OP. 21 (1912), ARNOLD SCHÖNBERG



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Atonalidad

ANTES
1865 Primera representación de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, un punto de inflexión en el camino a la atonalidad.

1894 Claude Debussy emplea armonías ambiguas y progresiones armónicas fluidas en su *Preludio a la siesta de un fauno*.

1899 Schönberg lleva la tonalidad al límite en su sexteto para cuerda *Noche transfigurada*, op. 4.

DESPUÉS
1917–1922 En sus *Cinco canciones sacras*, op. 15, el compositor austriaco Anton von Webern usa un conjunto pequeño, similar al de *Pierrot lunaire*, y desarrolla muchas de las mismas técnicas compositivas.

1921–1923 La Suite para piano, op. 25 es la primera obra en la que Schönberg usa íntegramente su método serial dodecafónico.

1922 Estreno en Nueva York de *Offrandes* para soprano y orquesta de cámara del compositor francés Edgard Varèse.

1965 Fundación de un conjunto, los Pierrot Players, más tarde conocidos como los Fires of London, para interpretar *Pierrot lunaire* y otras obras nuevas.

Hasta finales del siglo XIX, la música se había regido por un sistema tonal en el que las notas, los acordes y las escalas se complementaban para crear una melodía y una armonía agradables al oído. Incluso si alguna obra contenía pasajes disonantes o inquietantes, estos se acababan resolviendo en un acorde consonante, o armonioso.

Richard Wagner ya había sembrado las semillas de la desintegración de la tradición tonal. En sus óperas, sobre todo en *Tristán e Isolda* (1859), Wagner dinamitó el concepto de la composición musical en una sola tonalidad desplazándose por una serie de tonalidades distintas, a menudo sin relación entre ellas y sin quedarse en ninguna, e introduciendo acordes disonantes para aumentar el dramatismo. Décadas después, compositores como Arnold Schönberg, Alexander Scriabin y Béla Bartók llevaron más allá esa experimentación y escaparon de la armonía tradicional y de las melodías basadas en las escalas diatónicas (mayor y menor) para lanzarse a la exploración de las escalas cromáticas dodecafónicas, más disonantes. El compositor y crítico austriaco Joseph Marx acuñó el término «atonalidad» para referirse a esta música, que carecía de una tonalidad reconocible. Schönberg la desplegó completamente en las obras de su periodo intermedio (de 1908 a 1921, aproximadamente), de las que quizá *Pierrot lunaire* sea la más influyente.

Llevar al límite el sistema tonal

El uso de escalas cromáticas para crear armonías nuevas pasó a ser la norma entre los compositores de finales del siglo XIX, sobre todo en Austria y Alemania. Sin embargo, a inicios del nuevo siglo, Schönberg comprendió que el sistema tonal de escalas mayores y menores que había sido la

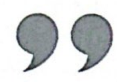


Arnold Schönberg posa con su segunda esposa, Gertrud, y sus hijos en 1950. Esta escribió el libreto para la ópera en un acto de Schönberg *Von heute auf morgen* (*De hoy a mañana*; 1928–1930).

Véase también: *El anillo del nibelungo* 180–187 ▪ *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *Ionisation* 268–269



La expresión «música atonal» es de lo más desafortunada; es como decir que nadar es «el arte de no ahogarse».
Arnold Schönberg



base de la música occidental desde el siglo XVII estaba llegando a su límite. En 1908 también tuvo que enfrentarse a una crisis personal cuando su esposa, Mathilde, tuvo una aventura con el artista Richard Gerstl, que luego se suicidó. La desesperación de Schönberg se vio reflejada en un estilo cromático más libre, caótico y con escasa estructura tonal, primero en una versión de «Du lehnest wider eine Silberweide» (Te apoyas [en el tronco] de un sauce plateado), del poeta simbolista alemán Stefan George, y más dramáticamente en su Cuarteto de cuerda n.º 2, que entra y sale de las tonalidades de un modo que parece aleatorio y que añade la sorpresa de una voz de soprano en el tercer y el cuarto movimientos.

Schönberg pronto detectó un inconveniente en su nueva técnica de composición: el cromatismo libre le ofrecía un registro armónico más variado para expresar emociones, pero carecía de la disciplina estructural de las formas clásicas, como la sonata, que se basan en las relaciones entre las tonalidades. Así, se propuso hallar el modo de conciliar la atonalidad con la estructura clásica y la expresión romántica, o el legado de Haydn y Mozart, por un lado, y de Wagner, por el otro. No fue el único que intentó encontrar una nueva forma de abordar estos legados. En Francia, Erik Satie componía una música fría, distante y a menudo estática, mientras Debussy desarrollaba su estilo fluido y libre, basado en las armonías cromáticas menos disonantes.

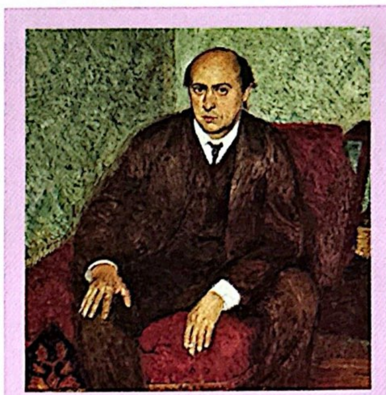
La aceptación de la disonancia

En sus primeras incursiones en la atonalidad, Schönberg empleó acordes cromáticos para crear una atmósfera etérea mediante una combinación de notas inesperada, pero que seguía resultando armoniosa. Sin embargo, su interés por la nueva tendencia de los escritores y pintores expresionistas en Viena le llevó a explorar un lenguaje musical más desnudo. Consideraba que su misión principal era «emancipar la disonancia» para que un acorde disonante pudiera ser la armonía principal, en lugar de un mero acorde «secundario» que había que resolver en una consonancia. Aunque se parecía al uso que Debussy hacía de los acordes cromáticos, Schönberg no se »



La organización de la pieza es lo que ayuda al oyente a centrarse en la idea y a seguir su desarrollo.
Arnold Schönberg





Arnold Schönberg

Schönberg nació en Viena en 1874, en el seno de una familia judía. Aunque fue básicamente autodidacta, estudió teoría con Alexander von Zemlinsky, un compositor con cuya hermana se casó. En 1898 se convirtió al cristianismo esperando ser mejor aceptado en la vida cultural vienesa. Sus primeras composiciones, de estilo romántico tardío, fueron bien recibidas. En la década de 1920, después del rechazo del sistema tonal tradicional en su «periodo intermedio», ideó un método de composición en el que se utilizaban las doce notas de la escala cromática.

Con el auge del nazismo se sintió cada vez más vulnerable en Europa y en 1933 se trasladó a EE UU después de haberse reconvertido al judaísmo durante una breve estancia en París. En 1941 obtuvo la nacionalidad estadounidense y pasó el resto de su vida en California, donde murió en 1951.

Otras obras

1899 *Noche transfigurada*, op. 4.
1909 *La espera*, op. 17.
1926–1928 Variaciones para orquesta, op. 31.
1930–1932 *Moisés y Aarón*.



Con un grotesco arco disonante, como una garza sobre una pata, [Pierrot] pellizca una melodía inconveniente.
Albert Giraud



limitó a las disonancias suaves, sino que también se atrevió a emplear disonancias duras y estridentes.

La música resultante encajaba bien con el expresionismo y ejercía un efecto perturbador, en ocasiones evocador de pesadillas. Allí donde las armonías no resueltas de Wagner evocaban anticipación, anhelo o amor no correspondido, las de Schönberg creaban ansiedad y aprensión. En vez de expresar emociones, su atonalidad abordaba estados psicológicos. Schönberg debió de ser conocedor de la investigación que Sigmund Freud, el fundador del psicoanálisis, estaba realizando en Viena en esa misma época.

El cromatismo libre de Schönberg debe su naturaleza inquietante sobre todo a su falta de estructura formal. Sin organización ni sentido de progresión algunos, resulta impredecible y apenas ofrece alivio ni resolución. De todos modos, Schönberg sintió la necesidad de contener esta libertad para evitar una anarquía musical que pudiera limitar la gama expresiva y recurrió a estructuras formales preclásicas que ponían más énfasis en el contrapunto que en la armonía. Así, usó estructuras imitativas, como el canon y la fuga, además de formas más simples, como el rondó y el *passacaglia* (estilo que emplea la repetición de un tema o una secuencia de acordes sobre la que se hacen variaciones). En el marco de estas estructuras, Schönberg utilizó como piezas básicas fragmentos, o motivos, que consistían en un puñado de notas con una estructura distintiva de intervalos de tono, que luego sometía a un tratamiento atonal más libre.



Pierrot y Colombina, interpretados por Alexander Zaitsev y Mara Galeazzi, alzan la mirada a la luna en esta representación de *Pierrot lunaire* en la Royal Opera House de Londres en 2007.

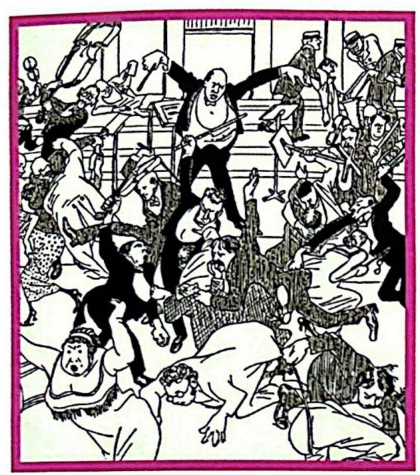
Una nueva música toma forma

En 1912, la actriz vienesa Albertine Zehme encargó a Schönberg un ciclo de canciones que pusieran música a poemas de *Pierrot lunaire: rondels bergamasques*, del poeta simbolista belga Albert Giraud. Schönberg eligió veintiuno de los cincuenta poemas de Giraud para su *Pierrot lunaire*, traducidos al alemán por Otto Erich Hartleben. Sin embargo, no concibió la obra como una colección de canciones que se cantaban secuencialmente, sino como un melodrama. Debía ser un recitado acompañado de un pequeño conjunto de instrumentos en un «tono satírico, irónico y ligero» que evocaba tanto la *commedia dell'arte* italiana de la que procedía el personaje de Pierrot como el cabaret contemporáneo. Los poemas presentan atisbos surrealistas y a menudo grotescos del mundo de la *commedia dell'arte*, y la música de Schönberg está al nivel de su cuali-



Llamar atonal a cualquier relación de tonos está tan poco justificado como llamar anespectral o acomplementaria a una relación de colores. Esa antítesis no existe.
Arnold Schönberg





El público y la orquesta se pelean en una caricatura de 1913 del periódico *Die Zeit* titulada «El próximo concierto de Schönberg», que satiriza la ira que podía provocar la música del compositor.

dad mística. Sin tonalidad, la música crea una atmósfera inquietante, y la disonancia de las armonías encaja con las imágenes extrañas, a veces violentas. Como los poemas, la música está muy estructurada. La traducción de Hartleben está en forma de rondel alemán: trece versos agrupados en tres estrofas. El primer verso se repite en el séptimo y el decimotercero, y el segundo en el octavo. La música de Schönberg usa varias técnicas formales igualmente estrictas, como pequeños motivos de «células» de notas que constituyen la base de formas como el *passacaglia* o el canon y que se presentan de distinta guisa: transpuestas hacia arriba o hacia abajo, retrógradas (tocadas del revés) e invertidas (de arriba abajo).

La obra está escrita para un quinteto que toca siete instrumentos: piano, violín (y viola), violonchelo, clarinete y flauta (y flautín). La combinación de este conjunto austero con la composición áspera y atonal de Schönberg ofrecía un gran contraste con el romanticismo del siglo XIX y demostraba que existía una alternativa viable al sistema tonal. ■

Sprechstimme

Aunque la línea vocal de *Pierrot lunaire* suele ser interpretada por una soprano, Schönberg no la concibió para que se cantara, sino para que se recitara, como las canciones y los melodramas de cabaret de la época, en un estilo al que llamó *Sprechstimme* («voz hablada»). Empleó esta técnica por primera vez en sus *Gurrelieder (Canciones de Gurre)*, pero la llevó hasta sus últimas consecuencias en *Pierrot lunaire*. En esta obra, la línea vocal está anotada de modo convencional, con indicaciones de ritmo y tono, pero la *Sprechstimme* se indica con pequeñas cruces sobre los palos de las notas. Más tarde, Schönberg abandonó las indicaciones de tonos concretos para la *Sprechstimme* y sustituyó el pentagrama por una línea única y sin clave.

Sistema tonal		Atonalidad
Gravita alrededor de una tonalidad inicial.	**Origen**	Compuesta **libremente**.
Se basa en escalas mayores o menores de la tonalidad inicial.	**Melodía**	**Puede usar todas** las notas de la escala cromática.
Se basa en acordes mayores o menores de la tonalidad inicial.	**Armonía**	**No se limita** a acordes mayores o menores.
Se resuelve en **acordes consonantes mayores o menores**.	**Disonancia**	No se resuelve **en acordes consonantes**.

NO HE COMPRENDIDO UN SOLO COMPAS DE MUSICA EN MI VIDA, PERO LA HE SENTIDO

***LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA* (1913), ÍGOR STRAVINSKI**



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Primitivismo y modernidad

ANTES
1889 Debussy empieza a explorar los mundos sonoros «exóticos» de tradiciones musicales no occidentales tras escuchar el gamelán de Java en la Exposición Universal de París.

DESPUÉS
1923 Estreno en París del ballet *La creación del mundo* de Darius Milhaud, inspirado en la mitología africana.

1949 Olivier Messiaen se inspira en *La consagración de la primavera* para componer su *Sinfonía Turangalîla*, su obra orquestal a gran escala más famosa.

Pese a la creciente fascinación por lo exótico que había acompañado al cambio de siglo, nada había hecho presagiar la explosión de primitivismo violento de *La consagración de la primavera*. El ballet de Ígor Stravinski presentaba una escena brutal: un ritual pagano en el que una virgen se sacrificaba bailando hasta morir para «propiciar al dios de la primavera».

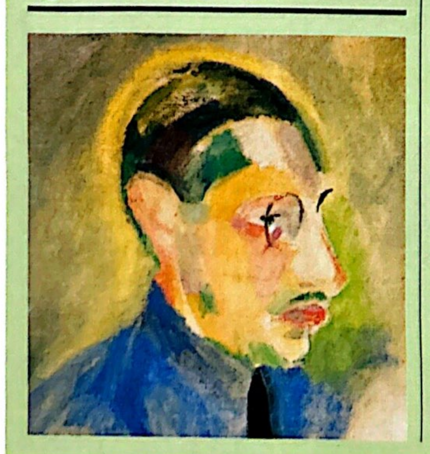
La compañía de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev estrenó la obra en París en 1913, con coreografía de Vaslav Nijinski, una representación que provocó disturbios. Basta con leer el argumento para entender por qué. La primera parte presenta un mundo extraño y primitivo donde se suceden rituales de energía salvaje (como en «Augurios primaverales [Danzas de las adolescentes]», «Juego del rapto», «Rondas primaverales» y «Juego de las tribus rivales») hasta la llegada del Sabio, que se agacha para besar la tierra e inicia una «Danza de la tierra» orgiástica. En la segunda parte, cae la noche y en los «Círculos misteriosos de las adolescentes» se elige una víctima para el sacrificio, que a continuación es «glorificada» por sus iguales en otro ritual frenético. Siguen piezas más lentas («Evocación» y «Acción ritual de los antepasados»), tras las cuales la víctima elegida baila enérgicamente hasta morir agotada.

Orígenes tradicionales

Es posible que Stravinski se inspirara en el poema *Yarila*, de Serguéi Gorodetski, en el que dos sacerdotisas sacrifican un tilo joven a un sabio, idea que desarrolló en colaboración con Nikolái Roerich, un importante artista y académico experto en folclore ruso. Aunque muchos detalles del argumento se basan en la tradición folclórica, el acontecimiento principal es ficticio: la religión tradicional eslava nunca practicó el sacrificio humano. El salvajismo de *La consagración* pretendía conmocionar y sirvió para desmontar la idealización romántica del folclore antiguo tan presente en el arte de finales del siglo XIX.

Si la brutalidad del argumento se exageró para que resultara más impactante, la música no recibió un tratamiento distinto. Si bien Stravinski recurrió a melodías folclóricas lituanas para gran parte del material temático, las remodeló hasta tal punto que el resultado final fue únicamente suyo. Aunque algunas

Ígor Stravinski



Stravinski nació cerca de San Petersburgo en 1882. Su principal influencia formativa fue Nikolái Rimski-Kórsakov, su profesor entre 1902 y 1908, aunque no dejó de asimilar nuevos estilos. Su primer ballet para Diáguilev, *El pájaro de fuego*, lo catapultó a la fama tras el estreno en París en 1910. Su estética inicial se alineaba con el romanticismo tardío entonces popular en Rusia, pero su lenguaje musical evolucionó desde el experimentalismo en la década de 1910 hacia un claro neoclasicismo tras su exilio en Suiza durante la Primera Guerra Mundial. En 1920 se instaló con su familia en Francia, pero tras la muerte de su esposa, su madre y su hija (poco después de la Segunda Guerra Mundial), emigró a EE UU, donde sus últimas obras adoptaron la técnica dodecafónica. Pese su frágil salud, su espíritu creativo se mantuvo fuerte hasta dos años antes de su muerte en 1971.

Otras obras

1910–1911 *Petrushka.*
1922–1923 *Octeto.*
1930 *Sinfonía de los salmos.*
1953–1957 *Agon.*

Véase también: *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ Sinfonía n.º 4, de Ives 254–255 ▪ *Parade* 256–257 ▪ *Ionisation* 268–269



Bailarinas de los Ballets Rusos posan antes del estreno de *La consagración de la primavera* en el Teatro de los Campos Elíseos de París en 1913.

de esas melodías tradicionales ya contenían irregularidades en cuanto a la longitud de las frases, el ritmo o la métrica, las exageró significativamente e introdujo muchas otras, de modo que las melodías quedaban fragmentadas en unidades de longitud irregular que se mezclaban y repetían de manera impredecible.

Irregularidad y brutalidad

El salvajismo de la obra de Stravinski se refleja sobre todo en el uso que el compositor hizo del ritmo, en el que la irregularidad vuelve a ser una característica definitoria. Los ritmos a menudo se agrupan en compases de distinta longitud, pero incluso cuando la métrica parece regular sobre la partitura, el compositor indica acentuaciones en puntos inesperados para negar cualquier sensación de orden o expectativa. Un ejemplo de ello es la obertura de los «Augurios primaverales», donde un acorde repetido se acentúa con fuerza en lo que parecen lugares arbitrarios, pero que en realidad están determinados por un patrón matemático imperceptible para el espectador.

Los ritmos de Stravinski acostumbran a adoptar la forma de *ostinatos* (patrones breves y repetitivos), que resultan aún más imperiosos por la pulsación continuada subyacente, que normalmente es demasiado rápida para poder llamarla compás. Por ejemplo, la «Glorificación de la elegida» está dominada por el persistente golpeteo de las corcheas, pero en las secciones más salvajes de la «Danza sagrada», las semicorcheas son el «motor» de la música.

Stravinski también se vale de la disonancia para crear una atmósfera salvaje. Aunque las melodías tradicionales entretejidas a lo largo de la obra se basan en escalas (o «modos») reconocibles, la armonía tiende a ser disonante, un efecto que consigue a menudo combinando dos modos («bimodalidad»). Podemos oírlo en el diálogo entre las dos primeras melodías de la obra (la melodía de fagot inicial está en un modo que contiene únicamente notas de las teclas blancas del piano, pero tras unos cuarenta segundos se yuxtapone a una nueva melodía en un modo sin relación alguna y que contiene fundamentalmente notas de las teclas negras). El acompañamiento apenas guarda relación con ninguno de los dos modos, sino que recurre libremente a todas las notas. En muchos aspectos, el choque entre los dos métodos musicales hace que el resultado sea más disonante que si la obra fuera completamente atonal.

Técnicas de percusión

La orquestación logra que las restantes características de la obra resulten aún más bárbaras. Stravinski recurre a fuerzas enormes: grandes secciones de cuerda, viento y metal a las que se une una gigantesca batería de instrumentos de percusión. El extremismo del compositor es explícito desde la melodía de fagot inicial, en un tono incómodamente agudo para el registro del instrumento. Aún más sorprendente es el modo «percusivo» en el que compone para toda la »



[La consagración] fue como una explosión que dispersó de tal modo los elementos del lenguaje musical que fue imposible reunirlos de nuevo.

Donald Jay Grout
Historiador musical
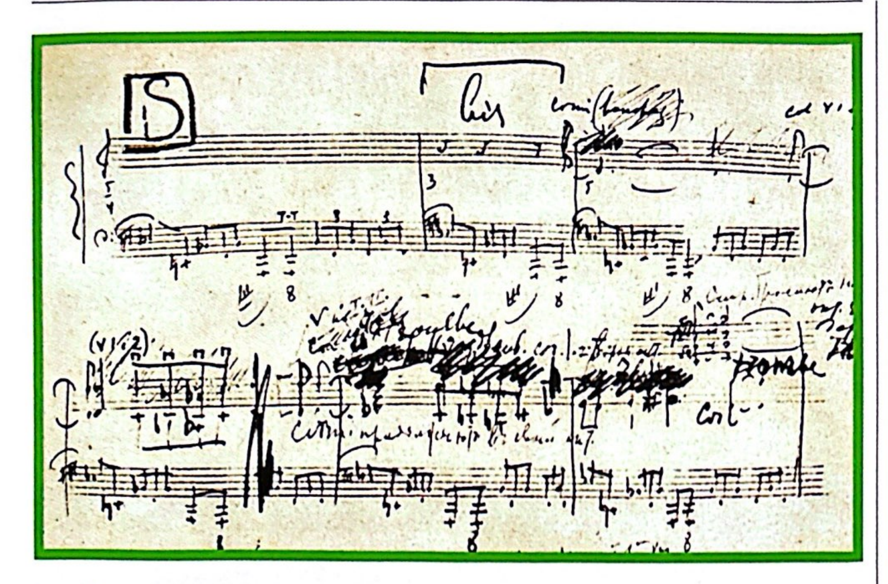


Diferencias entre el romanticismo y la música moderna

Romanticismo	Música moderna
Los compositores **recurren** a la tradición histórica.	Los compositores **rompen deliberadamente** con la tradición histórica.
Melodías **estructuradas** y proporcionales.	Melodías fragmentarias o **irregulares**, y a veces incluso ausentes.
Las disonancias **se resuelven**. Se usa una escala a la vez.	Disonancias **libres**. Se pueden emplear varias escalas simultáneamente.
El ritmo es **racional** y ordenado, siguiendo una métrica regular.	El ritmo es **irregular** e impredecible, con énfasis inesperados.
La orquesta emplea técnicas interpretativas **convencionales**.	La orquesta emplea técnicas interpretativas **experimentales**.

orquesta, sobre todo para las cuerdas, que a menudo deben tocar pasajes de notas separadas mediante golpes de arco breves y repetidos; en otras ocasiones tocan en *pizzicato* (pellizcando las cuerdas) o *col legno* («con la madera», con la vara o la punta dura del arco), técnicas que producen un efecto más incisivo y percusivo. Además de esta prevalencia de estilos interpretativos articulados y *staccato*, Stravinski usa muchas técnicas poco habituales, como rascar la superficie del tam-tam con la baqueta del triángulo de metal o hacer que las trompas toquen con la campana hacia arriba para aumentar el volumen y el impacto. En cambio, algunos de los pasajes más suaves recurren al misterioso sonido de los armónicos de los instrumentos de cuerda.

Un estreno dramático

Los disturbios que estallaron en el estreno en 1913 hicieron tristemente célebre al ballet, no solo por la música (pese a lo complejo de su estructura) o por la revolucionaria coreografía de Vaslav Nijinski, que también sorprendió al público. En aquella época, la alta sociedad parisina acudía al ballet esperando encontrar un espectáculo elegante y estilizado y se encontró con «Lolitas patizambas y con trenzas largas pegando botes», en palabras de Stravinski, y con las «convulsiones irregulares y extáticas» de «histerismo primitivo» de la «Danza Sagrada», según el crítico de danza André Levinson. Otros espectadores, ajenos a la élite parisina, habían anticipado la novedad de la obra y habían acudido esperándola, algunos gracias a las entradas gratuitas que había repartido el propio Diáguilev. Los silbidos de los palcos fueron condenados rápida y sonoramente por los defensores de la obra, y la música no tardó en quedar silenciada por el estruendo de ambas facciones. Algunos espectadores aseguraron que el furor se había desatado incluso antes de que los bailarines salieran a escena. La bailarina Lydia



La última página de la partitura manuscrita de *La consagración* refleja la naturaleza caótica de la obra, con intervalos enormes entre las notas.

Sokolova, por ejemplo, dijo que «el tumulto empezó en cuanto se supo que el director había llegado». Algunos testigos llegan a decir que hubo golpes y que hasta cuarenta espectadores fueron detenidos por violencia y desórdenes públicos.

Un año después, cuando *La consagración* se volvió a representar en París, esta vez sin bailarines, Stravinski cosechó el mayor éxito de su carrera. Es posible que esto contribuyera a que Stravinski tendiera a preferir *La consagración* en su versión para concierto. Sin embargo, cualquier publicidad era buena para Diáguilev, que afirmó que el estreno de *La consagración* fue «exactamente lo que había querido».

El legado de Stravinski

Es imposible subestimar la influencia que *La consagración* ejerció en la música posterior, sobre todo por el uso revolucionario que Stravinski empezó a hacer del ritmo y que superaba todo lo oído hasta entonces. Los «ritmos motores» de Stravinski inspiraron el minimalismo de las décadas de 1960 a 1980, permearon las bandas sonoras de cine e incidieron en los estilos populares. El particular estilo moderno de Stravinski influyó en compositores posteriores enmarcados en el primitivismo, el exotismo y la composición experimental.

El estilo musical de Stravinski evolucionó pronto en una dirección neoclásica, lo que quizá explique por qué la «estética stravinskiana», además de influir en compositores neoclásicos posteriores, revitalizó el estilo interpretativo de la música barroca y clásica de un modo que aún podemos escuchar hoy. ■



Escuché, y escribí lo que oí. Fui el vaso por el que pasó *La consagración*.
Ígor Stravinski



Diáguilev y los Ballets Rusos

Serguéi Diáguilev fundó su compañía de ballet en París en 1909. Durante dos décadas y hasta su muerte, los Ballets Rusos actuaron regularmente en París, por toda Europa y en América. A pesar de que la compañía contaba con bailarines rusos de gran talento y solía representar obras de compositores rusos, nunca actuó en Rusia.

A diferencia de la conservadora cultura rusa de la que procedía, el progresista Diáguilev encargó innovadoras obras a los compositores más relevantes de la época, como Ígor Stravinski, que compuso para él algunas de sus obras más importantes. También encargó obras a Serguéi Prokófiev, Erik Satie y tres miembros del grupo parisino de compositores conocido como los Seis. Pablo Picasso, Henri Matisse y Coco Chanel, entre otros artistas célebres, se encargaron de diseñar los decorados o el vestuario de sus producciones.



Serguéi Diáguilev (dcha.) recibe a Stravinski en el aeropuerto de Croydon (Londres), en 1926. *La consagración* fue uno de los cuatro ballets fruto de la colaboración entre ambos.



SIEMPRE VOLANDO MAS Y MAS ALTO, NUESTRO VALLE ES SU CALIZ DORADO

EL ASCENSO DE LA ALONDRA (1914–1920), RALPH VAUGHAN WILLIAMS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Canciones populares y música nacional

ANTES
1860 Francis James Child, folclorista estadounidense, publica su colección de baladas inglesas y escocesas.

1878 Las primeras *Danzas eslavas*, op. 46 de Dvořák incorporan motivos y ritmos de canciones y danzas tradicionales.

1908 Bartók y Kodály compilan canciones en aldeas remotas de Hungría. Bartók escribe *Para niños*, con ochenta melodías populares.

DESPUÉS
1926 Percy Grainger adapta su *Danish Folksongs Suite* para piano y orquesta.

1938–1939 Michael Tippett compone su Concierto para doble orquesta de cuerda, que incluye referencias a la música tradicional británica.

La dominación alemana sobre la música inglesa a finales del siglo XIX convenció a dos jóvenes compositores, Vaughan Williams y su compañero de estudios Gustav Holst, de la necesidad de comenzar de nuevo y dejar atrás la influencia de Beethoven, Wagner y Brahms. Como músico de iglesia, Vaughan Williams tuvo la ocasión de estudiar las obras corales sin acompañamiento de compositores ingleses del siglo XVI y principios del XVII, como Thomas Tallis y William Byrd, cuya pureza artística parecía sugerir nuevos caminos. A su vez, esto despertó su interés y el de Holst por la música tradicional, que tenía tanto que ver con la historia social como con la musical. Conscientes de que la revolución industrial había vaciado las zonas rurales de gran

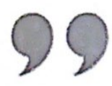


El canto de la alondra, apenas un punto en el cielo en este óleo de David Cox (1783–1859), deleitaba a Vaughan Williams. El ascenso del violín imita al del ave en el cielo.

Véase también: Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215 ▪ *El sueño de Geroncio* 218–219 ▪ *Primavera en los Apalaches* 286–287



La diferencia entre Beethoven y el más humilde cantante de una canción popular no es de clase, sino de grado.
Ralph Vaughan Williams



parte de su población, Vaughan Williams, Holst y el también compositor George Butterworth recorrieron la campiña con el fin de compilar canciones populares antes de que desaparecieran.

Los compositores se sentían tan atraídos por la naturalidad de la música tradicional como por los bucólicos paisajes que la habían inspirado. Cuando su música empezó a reflejar estas influencias se les acusó de pertenecer a una escuela de composición retrógrada *«cowpat»* (literalmente, «plasta de vaca»), expresión acuñada por la compositora británica Elisabeth Lutyens. En realidad habían iniciado una revolución silenciosa en la música del siglo xx que influyó en el compositor australiano Percy Grainger, así como en el inglés Frederick Delius en su obra maestra orquestal *Brigg Fair* (1907).

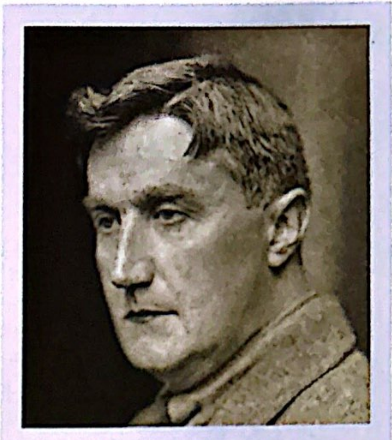
Inspiración pastoral

La esencia de este estilo musical aparece destilada en *The Lark Ascending (El ascenso de la alondra)* de Vaughan Williams, basada en un poema del siglo xix de George Meredith, que describe cómo el ave canta en el cielo y cómo ascienden las notas de su canto. Compuso la música para violín y piano en 1914 y la orquestó antes de las primeras ejecuciones con piano en 1920 y con orquesta en 1921. El virtuosismo del solo de violín evoca la pureza despejada de los conciertos de Bach. En la partitura, Vaughan cita la descripción del vuelo de la alondra en el poema de Meredith: «Se eleva y empieza a dar vueltas/Deja caer la argentina cadena del sonido/De múltiples eslabones y sin fisuras/En trinos, silbidos, portamentos y trinos». El solo inicial de violín se eleva del mismo modo en una única frase sin interrupciones desde las notas más graves hasta las más agudas, con el suave acompañamiento del acorde de la orquesta que se desvanece para dejar al violín cantando y trinando solo en el cielo vacío. Entonces, el solista y la orquesta exploran dos temas principales: rítmico y cantarín el primero, y similar a una balada el segundo. Ninguno de los dos es una canción tradicional, pero ambos suenan como si lo fueran y ninguno se habría podido componer sin la influencia de la música tradicional inglesa. ▪



Parece que nunca se le ocurre a nadie pensar que alguien quiera, sencillamente, componer música.
Ralph Vaughan Williams





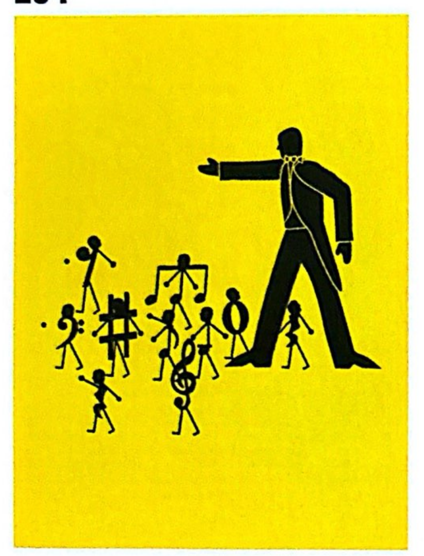
Ralph Vaughan Williams

Nacido en 1872, Vaughan Williams era hijo de un vicario rural. Su madre quedó viuda cuando él tenía tres años y lo crió en Surrey. Tras estudiar en la Universidad de Cambridge y en el Royal College of Music trabajó en Londres como organista y director de coro, y fue editor musical en *The English Hymnal*.

En 1908, un periodo de estudio con Maurice Ravel en París le ayudó a encontrar su verdadera voz musical. Solo la Primera Guerra Mundial interrumpió toda una vida dedicada a la composición. Su abundante producción comprende nueve sinfonías, cuatro óperas, abundante música coral y pequeñas obras orquestales muy personales, como *El vuelo de la alondra*. Murió en 1958, y sus cenizas reposan en la abadía de Westminster (Londres).

Otras obras

1903–1909 ***A Sea Symphony.***
1910 ***Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis.***
1922 ***A Pastoral Symphony.***
1922–1951 ***The Pilgrim's Progress.***



LEVANTATE Y AGUANTA TU DISONANCIA COMO UN HOMBRE

SINFONÍA N.º 4 (1916), CHARLES EDWARD IVES

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Collage

ANTES
1787 Wolfgang Amadeus Mozart emplea de manera simultánea cuatro orquestas con compases distintos para *Don Giovanni*.

1912 Ígor Stravinski «pega» un acorde de séptima dominante en mi bemol sobre un acorde de fa bemol mayor en *La consagración de la primavera* y provoca la indignación del público.

DESPUÉS
1928 Henry Cowell compone su Concierto para piano y orquesta, cuyos tres movimientos se titulan «Poliarmonía», «Agrupación de tonos» y «Contrarritmo».

1967–1969 Luciano Berio compone su *Sinfonía*, cuyo tercer movimiento es un *collage* de citas musicales.

Muchos de los manuscritos de Ives son recortes pegados sobre ideas nuevas. Ives solía acudir a sus propias composiciones en busca de inspiración y tanto reutilizaba fragmentos anteriores como los encajaba en otros nuevos. Por eso, muchas de sus composiciones son un *collage* sonoro de fragmentos musicales superpuestos. Muchos de estos eran retazos de música que había oído en su juventud, como himnos de los Padres Peregrinos, melodías de góspel y música de bandas de metal. Disfrutaba escuchando la música de los aficionados en su Danbury (Connecticut) natal, especialmente a las bandas locales y a sus rivales de las ciudades próximas, que se reunían en las fiestas nacionales para tocar las unas junto a las otras. Ives no solo disfrutaba de la cacofonía resultante de las distintas melodías interpretadas simultáneamente, sino que se propuso reproducirla en sus propias obras, como en la sinfonía *Holydays*.



No veo por qué tendríamos que abandonar el sistema tonal para siempre. Y no veo por qué debería estar siempre presente. Creo que depende [...] de lo que uno quiera hacer.
Charles Ives




Influencias literarias

Ives vivía a 240 km de Concord (Massachusetts), el epicentro del trascendentalismo literario al que pertenecieron Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Louisa M. Alcott y Henry David Thoreau, cuyas obras transmitían la convicción de que el verdadero conocimiento solo se podía alcanzar mediante la reflexión y la contemplación introspectiva. Inspirado por sus ideas, Ives publicó en 1919 su Sonata para piano n.º 2, «Concord», cuyos movimientos llevan el nombre de escritores clave.

A inicios de la década de 1920, durante la que trabajó junto a los también compositores experimentales Henry Cowell y Carl Ruggles para impulsar la música progresiva estadounidense, Ives empezó a componer su colosal Sinfonía n.º 4, la apo-

Véase también: *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *A Child of Our Time* 284–285 ▪ Primavera en los Apalaches 286–287



Henry Cowell, que colaboró con Ives, fue uno de los compositores experimentales más innovadores, como muestra su Cuarteto de cuerda n.º 3, «Mosaic» (1935).

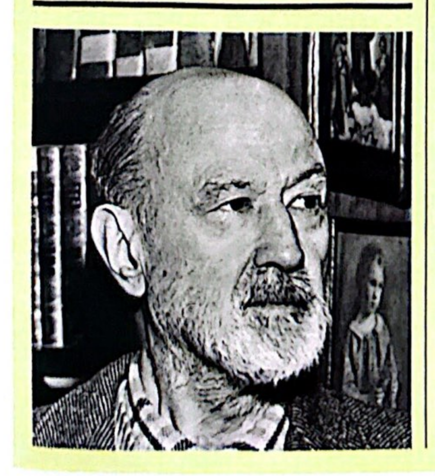
teosis de toda su producción y en la que seguían presentes los trascendentalistas. El segundo movimiento («Comedia») se basa en el cuento de Hawthorne «El ferrocarril celestial», una revisión de la obra alegórica de John Bunyan *El progreso del peregrino*, que narra un viaje en tren para alejarse del caos y la banalidad de la vida cotidiana.

Superposiciones

La mejor expresión de la multiplicidad de niveles de su estilo compositivo es su cuarta sinfonía, en la que unas cacofónicas explosiones de sonido simultáneas sitúan al oyente junto a los peregrinos, que se convierten en compañeros del viaje en el tren. Ives también usó sonidos «de fuera de la escena» más suaves: flautas etéreas, cuerdas, un arpa, un piano de cuartos de tono y voces femeninas. En el segundo movimiento recurrió a una gran variedad de fuentes para montar sus célebres superposiciones: himnos y melodías de góspel, bandas de metal y canciones populares que representaban la vida en una pequeña ciudad, y atonalidad, polirritmia y disonancias estridentes para dar vida a la locomotora del «caballo de hierro» de Hawthorne poniéndose en marcha.

El primer movimiento, escrito para orquesta de cámara, comienza con fuerza, con un *maestoso* interpretado con solemnidad y triunfo, antes de avanzar hacia un pasaje más sereno. Los dos primeros movimientos se estrenaron en Nueva York en 1927 y son las únicas partes de la gran sinfonía que Ives oyó en concierto. El sencillo tercer movimiento (fuga) y el cuarto, una pieza de ritmos muy complejos que requería una sección de percusión adicional, no se estrenaron hasta 1965, once años después de la muerte del compositor. ■

Charles Edward Ives



Ives nació en 1874 en Danbury (Connecticut), donde su padre le enseñó música de banda, himnos eclesiásticos y la música de J.S. Bach. Tras estudiar música en Yale, comenzó a trabajar en la Mutual Life Insurance Company y siguió trabajando en el sector de los seguros durante los 31 años siguientes, convencido de que ello le proporcionaba una experiencia vital para sus composiciones.

También fue organista en Nueva York y dedicaba todo su tiempo libre a componer. En 1908 se casó con Harmony Twitchell, cuya influencia desencadenó una explosión de composiciones experimentales, la mayoría anteriores a 1915. Muchas de sus obras, sin embargo, no llegaron al gran público hasta el final de su vida, después de que el temblor de manos y la diabetes le obligaran a dejar de componer. Murió en 1954 a consecuencia de un ictus.

Otras obras

1904–1913 Sinfonía *Holidays*.
1906 *The Unanswered Question*.
1910–1914 *Three Places in New England*.
1911–1915 Sonata «Concord».



JAMAS HE ESCRITO UNA NOTA QUE NO SINTIERA

PARADE (1917), ERIK SATIE

EN CONTEXTO

ENFOQUE
El dadaísmo en la música

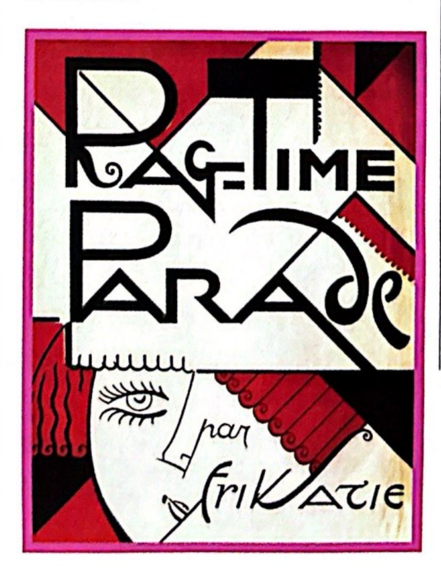
ANTES
1881 Inauguración del cabaret *Chat Noir* en Montmartre (París), que se convertirá en lugar de reunión de artistas, escritores y músicos de vanguardia.

1907 Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón*, donde desarrolla las ideas cubistas que influirán en Satie.

DESPUÉS
1924 El ballet *Relâche* de Satie incluye una secuencia de cine surrealista del director francés René Clair.

1930 Jean Cocteau escribe *La voz humana*, un monólogo que Poulenc transformará en ópera.

A finales del siglo XIX surgió en Francia un nuevo nacionalismo musical. La aspiración de los compositores jóvenes a liberarse de la tradición europea y a imbuir su arte de la cultura francesa, y en concreto de la parisina, cristalizó en dos corrientes musicales: la impresionista de compositores como Debussy o Ravel, que presentaba paralelismos con la pintura de ese mismo periodo, y la de los compositores dadaístas, que celebraban el absurdo y desafiaban el propio concepto de lo que debía ser la música.



La obra de Erik Satie es uno de los primeros ejemplos de dadaísmo musical. Sus *Trois Gymnopédies*, la primera de las cuales se publicó en 1888, resultan hipnóticas a la vez que estáticas por la repetición del ritmo y la armonía, y por el uso de disonancias no resueltas. Inspiradas parcialmente en la música medieval francesa, rechazan el desarrollo musical en favor de la yuxtaposición de ideas e impresionaron tanto a Debussy que orquestó dos de ellas.

Música surrealista

Satie ejerció una gran influencia en los compositores franceses jóvenes y también fue apreciado por otros artistas. Cuando Jean Cocteau oyó en 1903 sus *Trois morceaux en forme de poire*, suite para piano a cuatro manos, le encargó la música para un ballet en el que se aliaron el talento de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, del coreógrafo Léonide Massine y de Picasso. En la obra, *Parade*, esta alianza logró una «especie de surrealismo», según escribió Apolli-

Pianista de cabaret, Satie incorporó en algunas de sus obras influencias del jazz, como muestra el movimiento «Ragtime del paquebote» de *Parade*, luego adaptado para piano solista.

Véase también: *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *Cuarteto para el fin de los tiempos* 282–283 ▪ *4′33″* 302–305 ▪ *In C* 312–313 ▪ *Einstein en la playa* 321

«Instrumentos ruidosos» de *Parade*

Satie utilizó en *Parade* diversos «sonidos encontrados» con el fin de añadir elementos percusivos inusuales.

Cinta perforada

Pistola

Máquina de escribir

Sirena de barco

Botella de leche

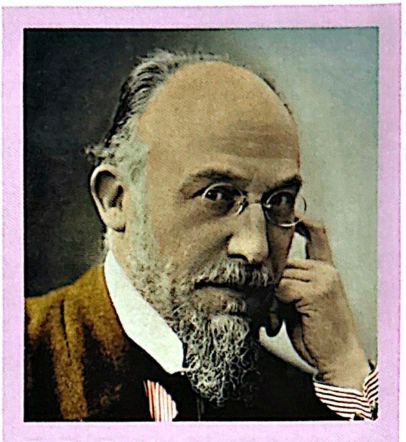
Hélice de avión

naire en el programa de mano, tres años antes de la aparición del movimiento artístico epónimo. La música evoca las calles de París y fue compuesta para «instrumentos ruidosos», en realidad objetos como una máquina de escribir o una sirena de barco.

Una figura influyente

En 1917, Satie formó el grupo de Los Nuevos Jóvenes, integrado por compositores franceses cuyos distintos estilos tenían en común el rechazo del romanticismo alemán y que, bajo la influencia de Cocteau, se convirtió en el Grupo de los Seis.

Satie también influyó en compositores muy posteriores, como John Cage, que en 1963 publicó *Vexations* (*c.* 1893–1894) de Satie, una pieza para piano que bien pudo ser una broma (la música, minimalista, consiste en un tema grave acompañado por acordes más agudos) y que no llegó a publicarse en vida de su autor. La partitura llevaba la siguiente anotación: «Para tocar 840 veces seguidas este tema sería bueno prepararse de antemano, en absoluto silencio, mediante una seria inmovilidad». Interpretada por seis pianistas que se iban relevando, la primera ejecución duró más de dieciocho horas, aunque luego ha sido interpretada por un solo pianista. Algunos críticos entendieron la pieza como pura experimentación, y otros como una reacción contra Wagner. En el siglo xx se convirtió en una obra clave para los artistas conceptuales. ▪



Erik Satie

Nacido en Hornfleur (Francia) en 1866, Satie era rebelde por naturaleza. Estuvo en el Conservatorio de París primero como pianista y después como compositor, pero lo dejó para alistarse en el ejército en 1886. Fue licenciado pronto y se instaló en Montmartre (París), donde se convirtió en cliente habitual del cabaret *Chat Noir*.

Publicó *Gymnopédies*, unas innovadoras piezas para piano, en 1888. Siempre vestido con un traje de terciopelo gris (tenía siete), carecía de ingresos estables, por lo que se dedicó a componer e interpretar música de cabaret. En 1912 comenzó a recibir más atención, sobre todo por sus obras para piano anteriores, y comenzaron a llegarle encargos, como dos ballets y el ciclo para piano *Sports et divertissements*. Tras su muerte en 1925 por cirrosis se descubrieron en su caótico apartamento muchas obras desconocidas hasta entonces, entre ellas *Vexations*.

Otras obras

1888 *Gymnopédies*.
1914 *Sports et divertissements*.
1917 *Sonatine bureaucratique*.
1924 *Relâche*.

LA VIDA SE PARECE MUCHO AL JAZZ... ES MEJOR CUANDO IMPROVISAS

***RHAPSODY IN BLUE* (1924), GEORGE GERSHWIN**



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Influencias del ragtime y el jazz

ANTES
1895 Ernest Hogan publica «La Pas Ma La», la primera partitura de ragtime.

1908 Debussy publica la pieza para piano *Golliwogg's Cakewalk*, inspirada en el ragtime.

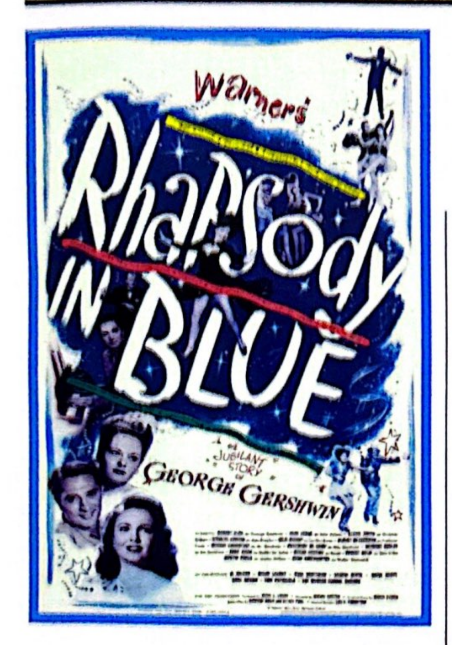
DESPUÉS
1927 Maurice Ravel termina su Sonata para violín n.º 2, cuyo segundo movimiento se llama «Blues».

1971 Krzysztof Penderecki y Don Cherry interpretan *Actions for Free Jazz Orchestra*, que carece de partitura.

El comienzo del siglo xx llevó a la música estadounidense ideas y géneros nuevos, muchos de los cuales procedían de los afroamericanos, recientemente liberados de la esclavitud y cuyos bailes tenían ritmos pegadizos que se transformaron en ragtime para piano y en marchas. Las ideas afroamericanas se combinaron con influencias caribeñas y evolucionaron hasta convertirse en varias formas de jazz.

A medida que el jazz se extendía por Europa, los compositores clásicos empezaron a sentirse atraídos por él, pero el carácter improvisado de este tipo de música no acababa de resultar natural en el mundo de partituras cuidadosamente anotadas y ensayadas de las salas de conciertos. En EE UU, George Gershwin logró tender un puente entre ambos mundos y llevó el jazz a una escala orquestal con *Rhapsody in Blue*. Le

Véase también: *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *Parade* 256–257 ▪ *Treno por las víctimas de Hiroshima* 310–311



La obra a gran escala más conocida de Gershwin sirvió para titular una película sobre su vida, estrenada ocho años después de su muerte en 1937. En aras del realismo, algunos amigos de Gershwin se interpretaron a sí mismos.

siguieron otros compositores, que intentaron conseguir lo que parecía imposible y fusionaron la composición musical con la improvisación.

El reinado del ragtime

En 1853, el compositor estadounidense Louis Moreau Gottschalk recreó las técnicas del banjo afroamericano con una exactitud asombrosa en *The Banjo*, una obra para virtuoso del piano. No obstante, lo que introdujo una nueva energía en la música clásica a inicios del siglo XX fue el auge del ragtime y, en especial, la obra del afroamericano Scott Joplin.

El término «ragtime» alude al ritmo «rasgado», o sincopado, de la música: un compás regular se adorna con la acentuación de tiempos débiles, que resultan sorprendentes. Este estilo novedoso captaba el espíritu dinámico del Nuevo Mundo y dejaba atrás los largos fraseos y tempos flexibles del siglo XIX, con lo que abría la puerta a plasmar un mundo más moderno y mecanizado.

El ragtime para piano conquistó EE UU, pero no ejerció un verdadero impacto sobre la música europea hasta que John Philip Sousa, un estadounidense de ascendencia alemana, española y portuguesa, llevó sus marchas sincopadas para bandas de metal al otro lado del Atlántico en 1900. El nuevo sonido, de estilo directo e incisivo, llegó en un momento en el que los compositores jóvenes buscaban la forma de escapar de las tradiciones del romanticismo, por lo que fue recibido con los brazos abiertos por la vanguardia francesa.

Compositores como Erik Satie y Claude Debussy oyeron la música de Sousa en la Exposición Universal de París de 1900 y respondieron experimentando con el ragtime. Satie lo usó irónicamente en obras como *La Diva de «l'Empire»*, mientras que Debussy lo contrapuso al motivo *Liebestod* de *Tristán e Isolda*, de Wagner, en su *Golliwogg's Cakewalk*, como si proclamara la muerte de la vieja guardia. Stravinski, asentado en Francia »

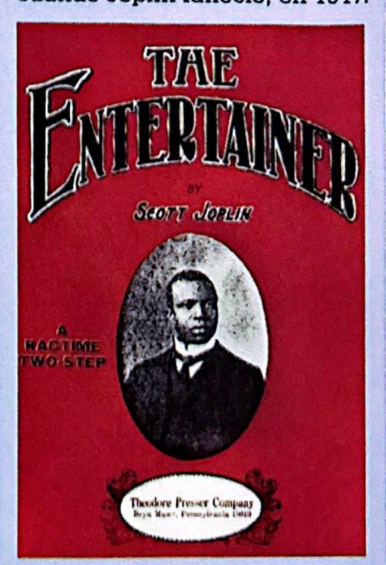


Suelo oír música
en el ruido.
George Gershwin




El ragtime y Joplin

El ragtime fue un fenómeno sorprendentemente breve, pese a su gran popularidad. Aunque al principio fue adoptado por músicos que desconocían la notación musical, se extendió ampliamente a partir de 1895, año en el que Ernest Hogan publicó la partitura de su canción bailable «La Pas Ma La». Poco después, el ragtime ya era popular en toda América del Norte, en parte gracias a Scott Joplin, cuyo *Maple Leaf Rag*, publicado en 1899, le valió el título de «rey del ragtime». Joplin, nacido en torno al año 1868, compuso varias piezas de ragtime para piano cuyos derechos de autor le permitieron dedicar tiempo a escribir dos óperas, una de ellas *Treemonisha* (1911). El emergente jazz, más improvisado, superó al ragtime, que había pasado ya a la historia de la música cuando Joplin falleció, en 1917.



La pieza para piano de Joplin *The Entertainer* (1902) inauguró el resurgir del ragtime de la década de 1970, con el pianista y director Joshua Rifkin.

desde hacía poco, también aprovechó la modernidad del ragtime y su rechazo implícito de la tradición blanca europea y en 1919 compuso su disonante *Piano-Rag-Music*, que fragmenta y reordena el ragtime como si fuera un cuadro cubista.

El encuentro del jazz con la música clásica

En la década de 1920, el ragtime ya se había visto superado en EE UU por estilos de jazz más improvisados y flexibles, sobre todo en las bandas de jazz bailable. Una de las más populares era la que dirigía Paul Whiteman, con un grupo de músicos numeroso que interpretaba arreglos con una orquestación muy cuidada, en lugar de improvisar. Whiteman no cejó en su empeño de presentar al público asiduo a los conciertos el nuevo estilo de jazz, al que consideraba la primera música verdaderamente estadounidense, y dio conciertos en el prestigioso Aeolian Hall de Nueva York. Precisamente para uno de ellos, titulado «Un experimento en música moderna», Whiteman encargó a un joven compositor de canciones llamado George Gershwin que compusiera un concierto para piano. Al principio,



Podrías perder la espontaneidad y, en vez de componer como un Gershwin de primera, acabar siendo un Ravel de segunda.

Maurice Ravel
a George Gershwin



Gershwin rechazó la propuesta, pero Whiteman informó a la prensa de que compondría el concierto, y Gershwin se vio obligado a hacerlo.

Estrenada el día 12 de febrero de 1924, *Rhapsody in Blue* fue aclamada de inmediato tanto por el público clásico como por los aficionados al jazz, entre los que se hallaban Sousa, ya el referente maduro del ragtime, y el compositor ruso Serguéi Rajmáninov. Gershwin, que carecía de experiencia, se limitó a esbozar la obra y dejó la orquestación al pianista y arreglista de Whiteman, Ferde Grofé. El inconfundible *glissando* de clarinete inicial tampoco fue idea de Gershwin, sino del clarinetista de Whiteman. Los arreglos posteriores del propio Grofé en 1926 y en 1942 consolidaron la posición de *Rhapsody in Blue* en el repertorio clásico.

Después del éxito de su concierto, Gershwin viajó a París para estudiar composición. Aspiraba a trabajar con compositores como Nadia Boulanger y Maurice Ravel, pero todos los posibles tutores se negaron, preocupados por la posibilidad de que los estudios interfirieran en el estilo personal de Gershwin. A su regreso a Nueva York emprendió su proyecto escénico más ambicioso, la ópera *Porgy and Bess*, que se estrenó en Broadway en 1935. Presentada como una «ópera popular», estaba inspirada en el jazz neoyorquino y la música tradicional afroamericana, como los espirituales y el blues, en canciones como *It Ain't Necessarily So* y *Summertime*, pero también incorporaba muchas técnicas clásicas, como el *Leitmotiv* (tema introducido para presentar a un personaje) y el recitativo (canción hablada) e incluso elementos de los polirritmos

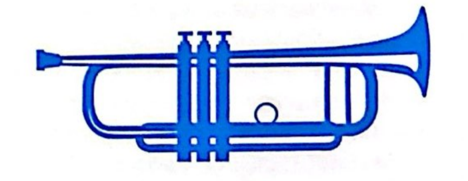
Géneros afroamericanos que cambiaron el curso de la música clásica



Cakewalk
Los esclavos de las plantaciones lo bailaban en parejas, con movimientos exagerados y ritmos sincopados, para burlarse de sus amos. Este baile llamó la atención de Europa en la Exposición Universal de París de 1889.



Ragtime
La música del compositor afroamericano Scott Joplin, como el famoso *Maple Leaf Rag*, y las marchas de John Philip Sousa transformaron un lenguaje musical puramente negro en la corriente dominante.



Jazz
Con orígenes en la música de los esclavos afroamericanos sureños, el jazz era una forma improvisada que se basaba en canciones de trabajo, marchas y ritmos de danza. Se hizo popular en Nueva Orleans en la década de 1890.



La insistencia de Gershwin en contar con artistas negros para *Porgy and Bess* (en la imagen representada en Broadway en 1942) le valió muchas críticas e impidió que la obra se representara en teatros de ópera.

y la disonancia que Gershwin tanto admiraba en la obra del compositor moderno austriaco Alban Berg.

Una alianza más estrecha

En Europa, el jazz siguió influyendo en compositores clásicos, sobre todo en los que eludían la escena del cabaret centroeuropeo. En Alemania, la ópera *Jonny spielt auf* del austriaco Ernst Krenek, que narra la historia de un violinista de jazz, fue un éxito, con su entonces subversiva presentación del jazz como un desafío a la tradición europea. Del mismo modo, el alemán Kurt Weill empleó elementos de jazz en *La ópera de tres peniques* (estrenada en Berlín en 1928), con tanto éxito que la balada de Mackie Messer (Mackie el Navaja) se convirtió en un estándar de jazz.

En las décadas de 1930 y 1940, la frontera entre el jazz y las obras clásicas se volvió más fluida. El clarinetista de jazz Benny Goodman encargó *Contrasts*, una pieza para clarinete, violín y piano, a Béla Bartók en 1938, mientras que Ígor Stravinski compuso su *Ebony Concerto* (1945) para otro clarinetista de jazz, Woody Herman.

Esta hibridación entre el jazz y la música clásica no siempre fue bien recibida. En 1957, el compositor estadounidense Gunther Schuller, descontento con fusiones insatisfactorias (como la interpretación de Mozart por Benny Goodman) y nada convencido por el jazz que hallaba en compositores como Ravel y Shostakóvich, sugirió un género nuevo, la Tercera Corriente, que exigía que los intérpretes fueran expertos en música clásica y en jazz, de modo que la música compuesta y la improvisada pudieran coexistir. Sus ideas influyeron en músicos de jazz como John Lewis, Bill Russo y Charles Mingus, que luego lideró el vanguardista estilo «free jazz» de la década de 1960, mientras que en la tradición clásica, compositores como Hans Werner Henze, en Alemania, y Krzysztof Penderecki, en Polonia, aceptaron el reto e incluyeron free jazz en sus obras. ■

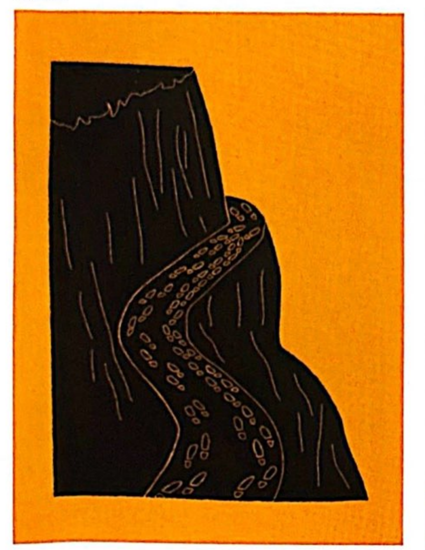


George Gershwin

Nacido en 1898 en Brooklyn, fue el segundo hijo de judíos inmigrantes. Se interesó por la música a los diez años de edad y a los quince trabajaba en Tin Pan Alley (Nueva York), donde interpretaba las partituras más recientes para los posibles compradores. Publicó su primera canción en 1916, pero su gran oportunidad llegó en 1920, cuando Al Jolson, la estrella de Broadway, interpretó su canción «Swanee», después de lo cual fue invitado a colaborar en varios musicales. Tras el éxito de *Rhapsody in Blue*, se centró tanto en la tradición clásica como en el jazz y compuso obras como la ópera *Porgy and Bess* y el Concierto para piano en Fa mayor; musicales como *Girl Crazy* o *Funny Face*, que escribió con Ira, su hermano y letrista, y bandas sonoras para películas como *Shall We Dance*. Murió en 1937 a causa de un tumor cerebral.

Otras obras

1925 Concierto para piano en Fa mayor.
1927 *Funny Face.*
1935 *Porgy and Bess.*
1937 *Shall We Dance.*



UNA LOCA PROSPERIDAD AL BORDE DE UN PRECIPICIO

LES BICHES (1924), FRANCIS POULENC

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La música francesa después de Debussy

ANTES
1888 Erik Satie compone *Gymnopédies*, tres piezas para piano repetitivas y simples que contienen armonías disonantes.

1920 Estreno en París del ballet surrealista *El buey sobre el tejado* de Darius Milhaud, inspirado en el jazz y el tango brasileño.

DESPUÉS
1932 Georges Auric compone la banda sonora de la película vanguardista de Jean Cocteau *La sangre de un poeta*.

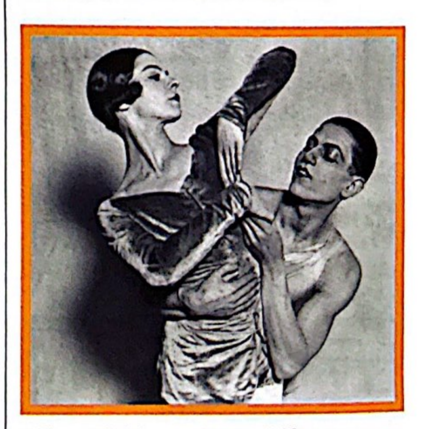
1944 Olivier Messiaen compone *Trois petites liturgies de la présence divine* durante la ocupación nazi de Francia.

Los Ballets Rusos estrenaron el ballet *Les biches* en Montecarlo en 1924. Eran ocho danzas para dieciséis bailarinas y tres bailarines, coreografiadas por Bronislava Nijinska. El título juega con el doble sentido del término *biche*, que significa «cierva», pero que en el lenguaje coloquial de la década de 1920 también era sinónimo de «coqueta». El ballet carece de narrativa, y cada danza se vale de melodías simples para evocar el dinámico flirteo de la juventud con un lenguaje musical luminoso y extravagante.

Los Seis

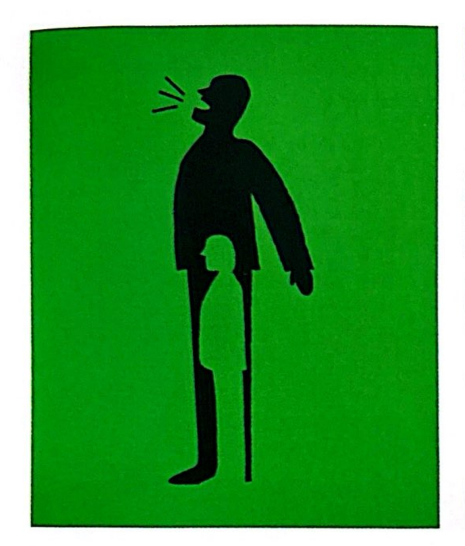
La sencillez y el humor afilado eran dos de las cualidades preferidas de Poulenc y de sus compañeros del Grupo de los Seis: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Germaine Tailleferre. Influidos por las composiciones vanguardistas de Erik Satie y la pintura y la literatura de Jean Cocteau, desdeñaban tanto la emotividad wagneriana del siglo XIX como el impresionismo musical de Debussy. Querían ser compositores de su tiempo y se inspiraban en el *music hall*, las ferias y el jazz estadounidense. Varios compusieron bandas sonoras para películas.

Las últimas obras de Poulenc carecen de este carácter lúdico. Tras el éxito de *Les biches*, compuso el ciclo de canciones *Figure humaine* durante la ocupación nazi de Francia, con las que puso música a una desafiante oda a la libertad y otros poemas del surrealista Paul Éluard. ■



Alice Nikitina y Serge Lifar ensayan para la representación de *Les biches* por los Ballets Rusos en 1924. La pareja también bailó en la insinuante *La chatte* (La gata, 1927), de Henri Sauguet.

Véase también: *El cascanueces* 190 ▪ *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *Parade* 256–257



VENGO CON EL JOVEN ESPIRITU DE MI PAIS, CON MUSICA JOVEN

SINFONIETTA (1926), LEOŠ JANÁČEK

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nacionalismo checo

ANTES
1879 El ciclo de poemas sinfónicos *Má vlast (Mi patria)* de Smetana es una expresión de nacionalismo musical: cada poema evoca una leyenda o un lugar checos.

1886 La música tradicional checa y morava inspira a Dvořák sus *Danzas eslavas* para dúo de piano, cuya popularidad lanzará su carrera internacional.

DESPUÉS
1938 Estreno en Brno de la ópera *Šarlatán (El charlatán)* de Pavel Haas, alumno de Janáček, con influencias de la música morava y del canto gregoriano.

1955 La cantata de cámara *La apertura de los pozos*, de Bohuslav Martinů, es la primera de un ciclo de cantatas inspiradas en las tierras altas moravas.

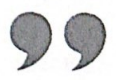
La *Sinfonietta* de Leoš Janáček comienza de un modo inolvidable y emocionante, con más de dos minutos de fanfarrias de metal que dan paso a cuatro movimientos más, cada uno de los cuales evoca partes del Brno natal del compositor y que culminan en una ronda final de fanfarrias de la sección de metal ampliada. La obra, que primero se tituló *Sinfonietta militar*, plasma el sonido y la atmósfera festiva de las bandas militares y contiene un brillante solo de trombón y audaces solos de trompeta.

Una celebración musical

Una *sinfonietta* es una obra orquestal más corta y ligera que una sinfonía. Janáček tenía 71 años de edad cuando compuso la suya para un festival de gimnasia en Praga en el verano de 1926, dos años antes de su muerte. Para Janáček, su obra celebraba el renacimiento de su nación como país independiente tras siglos de sometimiento al Imperio Habsburgo. La dedicó a las fuerzas armadas checas y «al hombre contemporáneo libre, a su belleza espiritual y alegría, fuerza, coraje y determinación para luchar por la victoria».

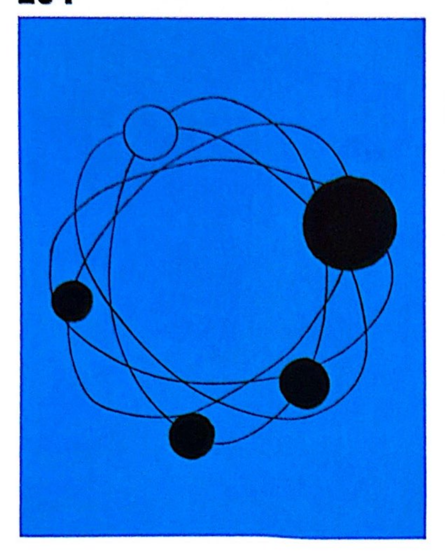


Mi *Sinfonietta militar* y sus fanfarrias se interpretarán en el festival de Sokol. ¿Recuerdas las fanfarrias de Písek?
Leoš Janáček



Otra fuente de inspiración fue su apasionada amistad con una mujer casada y 37 años más joven que él llamada Kamila Stösslová. Se dice que a Janáček se le ocurrió la idea de las fanfarrias que abren y cierran la *Sinfonietta* después de haber pasado con ella una tarde en un parque, escuchando el concierto de una banda militar. ■

Véase también: *La novia vendida* 206 ▪ Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215 ▪ Cuarteto de cuerda n.º 5, de Bartók 270–271 ▪ *Espartaco* 309



NO HAY NI UN SOLO CENTRO DE GRAVEDAD MUSICAL EN ESTA PIEZA

SINFONÍA, OP. 21 (1927–1928), ANTON VON WEBERN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Serialismo

ANTES
1908 Schönberg entra en un nuevo y moderno territorio armónico en los dos últimos movimientos de su Cuarteto para cuerda n.º 2.

1921–1923 En su Suite para piano, op. 25, Schönberg desarrolla una frase musical completa a partir de una secuencia con las doce notas de la escala cromática occidental.

DESPUÉS
1932 Schönberg termina los dos primeros actos de la primera ópera escrita íntegramente con doce notas, *Moisés y Aarón*.

1955 *Le marteau sans maître (El martillo sin maestro)*, de Pierre Boulez, es la primera obra maestra de la música «post-serial» defendida por la nueva generación vanguardista influida por Webern.

La música serial ha generado polémica desde que Schönberg (1874–1951) empezara a componer «con 12 notas relacionadas únicamente entre ellas». Pese a que se usan indistintamente, los términos «serialismo» y «dodecafonismo» ponen de relieve diferencias musicales sutiles. «Música dodecafónica (de doce sonidos)» es una traducción del alemán *Zwölftonmusik*, aunque *Ton* también puede significar «nota» o «tono» en alemán. El «serialismo» alude al método compositivo con notas dispuestas en series, y según Anton von Webern estaba profundamente enraizado en la tradición musical. Las repeticiones solapadas de canciones en forma de ronda, como «Frère Jacques» o «London's Burning», son música serial, igual que el motete coral del maestro renacentista Palestrina o las fugas para clavecín de Bach.



Anton von Webern (dcha.) posa junto a su compañero de estudios en Viena, Alban Berg. Webern, Berg y Schönberg fueron los compositores clave de la Segunda Escuela Vienesa.

El método de Webern

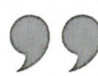
El dodecafonismo se desarrolló a partir del lenguaje cromático «atonal» que exploraron Webern y sus coetáneos. Dejar atrás el sistema tonal tradicional había abierto nuevas posibilidades, pero conllevaba el riesgo de caer en la anarquía musical, una vez abandonadas la melodía y la armonía convencionales. Webern racionalizó la situación con su método dodecafónico consistente en crear una obra musical a partir de una «serie» integrada por las doce notas de la escala cromática occidental dispuestas en

Véase también: *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *El arte de la fuga* 108–111 ▪ *Pierrot lunaire* 240–245 ▪ *Gruppen* 306–307

un orden determinado y fijo, que también puede ser retrógrado (en sentido contrario, desde el final) o invertido (formando una imagen especular), o las dos cosas a la vez (inversión retrógrada). Este material determina el aspecto lineal, o melodía, de la música. Las notas de la serie también pueden superponerse para crear acordes, o armonía, y tocarse con cualquier longitud y a cualquier ritmo, siempre que sea en el orden correcto.



No se puede lograr mayor coherencia [...] Todo el movimiento se representa a sí mismo en un doble canon retrógrado.
George Benjamin



La sinfonía corta

El lenguaje dodecafónico de Schönberg con frecuencia parece una adaptación del lenguaje clásico de Beethoven o Haydn. A Alban Berg le gustaba desplegar el serialismo como un elemento más en una obra que, por lo demás, componía con más libertad, como su nostálgico Concierto para violín (1935), influido por Mahler. Webern era un compositor más austero, atraído por la pureza espiritual de la música coral renacentista. Los dos movimientos de su *Sinfonía*, op. 21, escrita para una orquesta pequeña sin contrabajo, duran menos de diez minutos y aúnan el cromatismo dodecafónico y la austeridad «serial» de obras renacentistas como las de Palestrina. La partitura solo tiene dieciséis páginas (la Primera sinfonía de Beethoven tiene más de sesenta).

El primer movimiento de la *Sinfonía* consiste en cuatro líneas musicales simultáneas y desplegadas en puntos de sonido muy espaciados: cada línea consiste en una serie de doce notas, las dos últimas de las cuales se superponen a las dos primeras de la serie siguiente, de modo que se forman cuatro cadenas musicales ininterrumpidas que se entretejen poco a poco. El segundo movimiento presenta una secuencia rápida y muy comprimida de variaciones de una idea inicial y cada una de ellas avanza retrógradamente a partir de la mitad, formando así una imagen especular de sí misma. La serie de doce notas que Webern emplea aquí es simétrica y crea una compleja obra autorreferencial.

Clara, aunque compleja

En contraste con la hiperactividad bulliciosa del estilo de Schönberg, la desnuda y delicada sonoridad de la sinfonía de Webern emplea un método técnico similar para lograr un efecto distinto: la quintaesencia del sonido musical. El británico George Benjamin elogió la complejidad caleidoscópica de esta sinfonía: «El impulso unidireccional de la música clásica y romántica ha desaparecido; en su lugar, un mundo de rotaciones y reflejos abre una miríada de senderos por los que el oyente puede recorrer texturas de claridad luminosa y ambigüedad seductora». ■

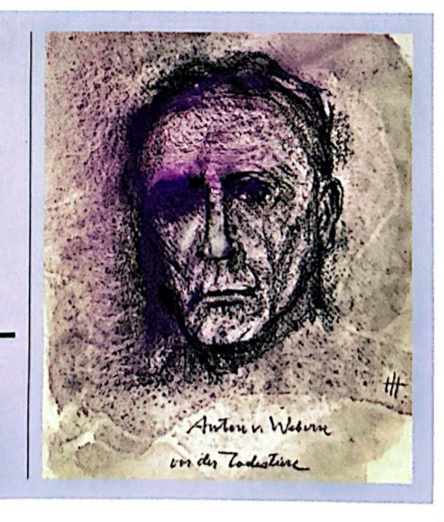
Anton von Webern

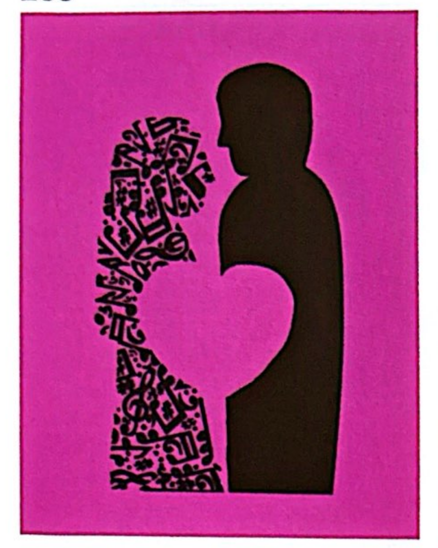
Nacido en 1883 en Klagenfurt (Carintia, en el sur de Austria), Anton von Webern estudió en la Universidad de Viena y se doctoró con una tesis sobre el compositor flamenco Heinrich Isaac. Entre 1904 y 1908 estudió composición con Schönberg y se convirtió en un gran amigo del compositor.

A partir de 1908, su obra empezó a combinar una armonía cromática extrema con una concentración estructural sin precedentes: algunas de sus frases musicales solo duraban unos segundos. En 1924 adoptó el dodecafonismo, que practicó hasta su muerte. En 1945 se trasladó a Mittersill (Austria) para que su familia estuviera segura, pero murió de un disparo accidental del ejército de ocupación estadounidense.

Otras obras

1908 *Passacaglia* para orquesta.
1913 Cinco piezas para orquesta.
1927 Trío de cuerda, op. 20.
1938–1939 Cantata n.º 1.





LA UNICA HISTORIA DE AMOR QUE HE TENIDO HA SIDO CON LA MUSICA

CONCIERTO PARA PIANO PARA LA MANO IZQUIERDA (1929–1930), MAURICE RAVEL

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Conciertos para piano para la mano izquierda

ANTES
1840 Charles-Valentin Alkan compone *Fantasie* para la mano izquierda, la primera pieza de concierto para una sola mano.

1878 Brahms publica su arreglo para la mano izquierda de la Chacona en Re menor de Bach.

1902 El compositor Géza Zichy, el primer pianista profesional manco del mundo, compone el primer concierto para piano para la mano izquierda.

DESPUÉS
1931 Prokófiev termina su concierto para piano para la mano izquierda.

1940 Benjamin Britten compone *Diversions*, para piano con la mano izquierda y orquesta.

Durante el siglo XIX, el concierto creció en envergadura y alcance, como la sinfonía. Algunos conciertos, como el de piano en Do mayor de Busoni, son en realidad sinfonías con solos de piano que realzan las líneas orquestales, además de enfrentarse a la orquesta para crear conflicto dramático.

Formas nuevas

El auge de la música moderna supuso un desafío, tanto para la tradición del concierto como para la forma en sí, que llevó a algunos compositores a explorar nuevas formas de expresión mientras otros se aferraban al tradicionalismo. Elgar, Richard Strauss y Rajmáninov siguieron centrándose en el virtuosismo de los solos, que equilibraban con una orquestación suntuosa, mientras que otros, como Debussy, Stravinski y Schönberg optaron por otra vía. En algunos casos buscaron sus modelos en la música clásica y barroca, pero usaron material disonante y crearon fascinantes obras neoclásicas.



Toda gran música ha de venir del corazón. La música que solo es cuestión de técnica e inteligencia no vale ni el papel para escribirla.
Maurice Ravel



Prokófiev, Bartók y Ravel continuaron componiendo conciertos que recordaban la forma romántica por su longitud, orquestación y espíritu, con solistas que aportaban conflicto dramático con la orquesta dentro de una estructura que ponía de relieve su virtuosismo. Sin embargo, en estas obras se presta mucha atención al color orquestal y al acompañamiento no tradicional. Los instrumentos de viento y la percusión tienen a menudo el mismo protagonismo que las cuerdas, e incluso algunos movimientos prescinden de estas por completo, como en el Segundo concierto para piano de Bartók.

Restricción y libertad

El *Concierto para piano para la mano izquierda* de Ravel, una pieza de un solo movimiento con una estructura

Véase también: Concierto para flauta Wq 168, de Bach 120–121 ▪ Concierto para piano n.º 2, de Saint-Saëns 179 ▪ *Cuadros de una exposición* 207 ▪ *Réquiem*, de Fauré 210–211



Louis Schwizgebel interpreta el *Concierto para piano para la mano izquierda* de Ravel acompañado por la New York Youth Symphony, dirigida por Joshua Gersen en 2013 en el Carnegie Hall.

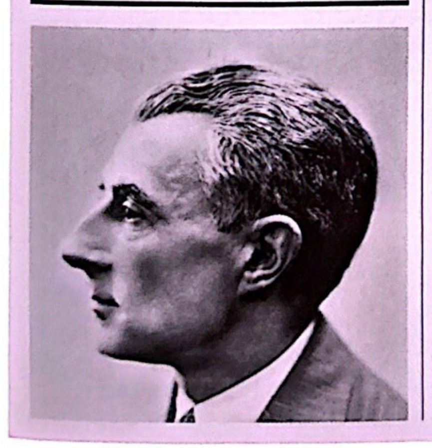
lento-rápido-lento (normalmente, los conciertos tenían una estructura rápido-lento-rápido), y que dura menos de veinte minutos, rompió todas las convenciones. Fue el pianista austriaco Paul Wittgenstein, que había perdido el brazo derecho tras recibir un disparo en el codo durante la Primera Guerra Mundial, quien encargó la obra, con el único requisito de que el solo para mano izquierda no fuera tan limitado como podría parecer. Ravel vio que si usaba el pulgar izquierdo para el material melódico (en lugar del meñique derecho), podía crear un sonido más pleno y concentrado, y menos romántico. Gracias al ingenioso uso del pedal, apenas se notaba la limitación que suponía tocar con una sola mano.

El arte de la caracterización musical mediante la orquestación exigía un conocimiento profundo de las cualidades y las técnicas interpretativas de todos los instrumentos, además de saber combinar instrumentos en distintos registros y volúmenes. Ravel fue uno de los grandes maestros en este aspecto.

Sonidos zurdos

El concierto cuenta con una gran orquesta que utiliza tonos graves y sonidos oscuros para dotar a la obra de una cualidad amenazante, quizá en alusión a la guerra, motivo del encargo. También contiene ritmos y armonías influidos por el jazz y el blues. La parte de piano es muy rica, abarca todo el teclado mediante saltos atléticos y resulta tan compleja que algunos pianistas, como Alfred Cortot, enfurecieron a Ravel porque la tocaron a dos manos. ■

Maurice Ravel

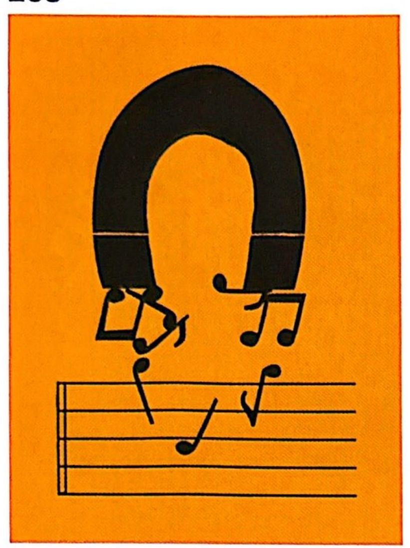


Nacido en 1875 en el País Vasco francés, de madre vasca y padre suizo, Maurice Ravel comenzó a estudiar piano en el Conservatorio de París a los 14 años. Después se centró en la composición, estudió con Gabriel Fauré y conoció a Claude Debussy.

Aclamado ya por sus primeras obras, como *Pavana para una infanta difunta* o *Schéhérazade*, no obtuvo el codiciado Premio de Roma en 1905, lo que provocó un escándalo nacional. A pesar de ello, no tardó en ser reconocido internacionalmente como un gran compositor. Durante la Primera Guerra Mundial fue conductor de ambulancias, y su producción disminuyó. Después de una exitosa gira por EE UU en 1928, recibió un golpe en la cabeza y no pudo componer más. Murió en 1937, por complicaciones tras una intervención quirúrgica.

Otras obras

1899 *Pavana para una infanta difunta.*
1912 *Dafnis y Cloe.*
1928 *Bolero.*



SOLO LA CIENCIA PUEDE INFUNDIRLE [A LA MUSICA] UNA SAVIA ADOLESCENTE

IONISATION (1929–1931), EDGARD VARÈSE

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La emancipación del ruido

ANTES
1909 Marinetti publica el *Manifiesto futurista*, que celebra una nueva era de velocidad, maquinaria y violencia.

1923 *Pacific 231*, de Arthur Honegger, imita el sonido de los trenes de vapor.

1926 Estreno de *Ballet mécanique*, del compositor alemán George Antheil, con hélices de avión y una sirena.

1928 Léon Theremin patenta el primer instrumento musical electrónico: el theremín.

DESPUÉS
1952 *Étude*, obra de Karlheinz Stockhausen creada a partir de un solo sonido y de su manipulación en cinta magnética.

La era de las máquinas de comienzos del siglo xx fue una época apasionante para los artistas y teóricos vanguardistas. Sus manifiestos «futuristas», como *El arte de los ruidos* (1913), del pintor y compositor italiano Luigi Russolo, defendían la composición a partir de ruidos que iban desde gritos y chillidos humanos hasta explosiones y sonidos de máquinas para dotar a la música de un nuevo dinamismo. Aunque los primeros actos futuristas solían terminar con disturbios, y existen muy pocas grabaciones de la música que se interpretaba, su ideario influyó en compositores como Honegger, Prokófiev y Antheil, que compusieron música usando sonidos mecánicos.

El nuevo piano

Aunque en el siglo xx abundaron los experimentos con el objetivo de transformar el ruido en música, los primeros intentos más exitosos llegaron cuando compositores como Prokófiev y Stravinski empezaron a tratar el piano como un instrumento de percusión en vez de melódico. El estadounidense Henry Cowell fue el primero en ver las posibilidades que ofrecía liberar el «ruido» del piano. En 1917 incluyó grupos de notas que había que tocar con el antebrazo en sus *Tides of Manaunaun*, y en *Aeolian Harp* (1923) dio un paso más: el intérprete debe pellizcar y frotar las cuerdas en el interior del piano en lugar de presionar las teclas.

Ruido urbano

Edgard Varèse fue el primer compositor que escribió una obra completa para conjunto de percusión: *Ionisation* (1929–1931). Había estudiado en el Conservatorio de París con el conservador Charles-Marie Widor, pero en 1915 se trasladó a Nueva York y quedó fascinado por el sonido de los paisajes urbanos. Los manifiestos futuris-



Es preciso enriquecer nuestro alfabeto musical [...] Los músicos deberían abordar esta cuestión seriamente, con ayuda de ingenieros especializados.
Edgard Varèse



Véase también: Sinfonía n.º 4, de Ives 254–55 ▪ *Parade* 256–57 ▪ *Sinfonía para un hombre solo* 298–301 ▪ *4'33"* 302–305 ▪ *Six Pianos* 320

tas habían despertado su curiosidad, pero quería refinar la cacofonía que defendían y buscó maneras de sugerir sonidos industriales conocidos en el marco de una perspectiva compositiva estrechamente controlada.

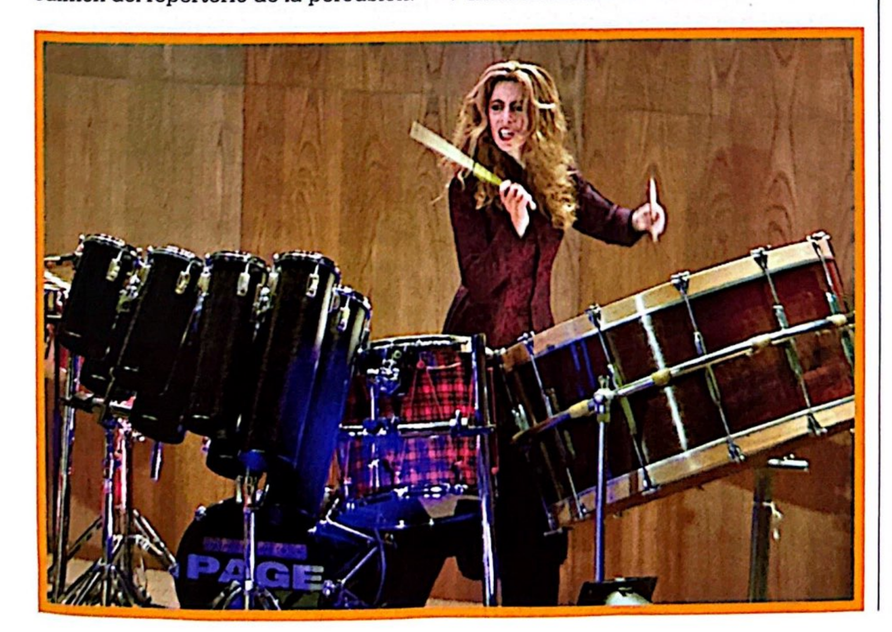
Ionisation requiere trece intérpretes y más de treinta instrumentos, solo tres de los cuales pueden tocar en sus registros tradicionales. Varèse entreteje sus intrincadas texturas para construir un extraño paisaje sonoro en el que tambores y claves coexisten con un güiro (una calabaza hueca) y una *cuíca*, un membranófono de fricción brasileño. Un yunque metálico y la sirena manual que aparece en muchas obras de Varèse evocan los duros sonidos de la ciudad.

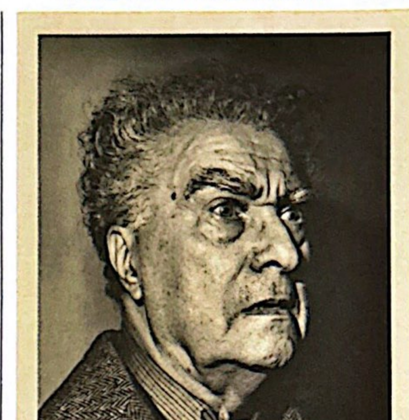
A pesar de que las múltiples capas de percusión generan un sonido industrial, *Ionisation* no es un ruido anárquico. La pieza posee un ritmo dramático muy potente (en una carta al compositor Carlos Salzedo, Varèse sostuvo que la había escrito para el bailarín de flamenco Vicente Escudero). De todas maneras, era tan difícil de tocar que los percusionistas de la Filarmónica de Nueva York, contratados para que grabaran la obra para su estreno en el Carnegie Hall neoyorquino, fueron despedidos, y Nicholas Slonimsky, que dirigía la pieza, llevó a otros intérpretes para que tocaran en la grabación.

El legado de Varèse

Ionisation no se interpreta con frecuencia, pero su eco en la música posterior es innegable. Aunque John Cage negó haberse dejado influir por la obra, cuesta escuchar su *First Construction (in Metal)* [1939] sin oír paralelismos con Varèse. El guitarrista de rock Frank Zappa también contaba a Varèse entre sus primeras influencias. ▪

La percusionista más destacada del mundo, Evelyn Glennie (DBE), sostiene que *Ionisation* y las obras de John Cage y Steve Reich son el culmen del repertorio de la percusión.





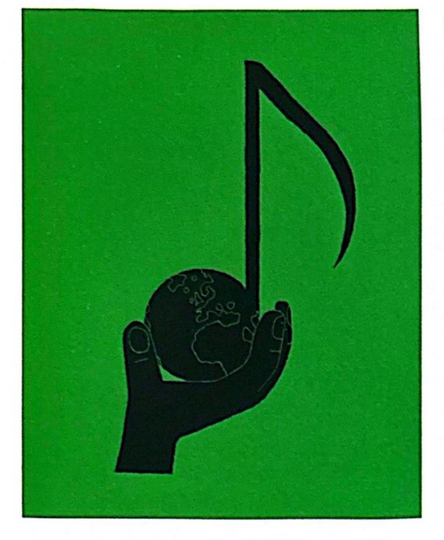
Edgard Varèse

Nacido en París (Francia) en 1883, estudió ingeniería antes de decidir estudiar música en París, donde recibió la influencia de compositores como Satie, Debussy o Busoni. Licenciado del ejército por invalidez, en 1915 emigró a EE UU, donde se ganó la vida como director de orquesta.

Aunque su música empezó a llamar la atención en la década de 1920, apenas creó una docena de obras mientras buscaba el modo de componer música realmente electrónica. En la década de 1950 la tecnología ya había avanzado lo suficiente para que pudiera componer *Déserts* para orquesta y cinta magnética. En 1958, su *Poème électronique*, una de las primeras obras creadas manipulando cinta magnética, se reprodujo en la Exposición Universal de Bruselas mediante cuatrocientos altavoces en el pabellón Philips de Le Corbusier. Murió en Nueva York en 1965.

Otras obras

1921 *Amériques.*
1923 *Octandre.*
1936 *Density 21.5.*
1958 *Poème électronique.*



EL PUEBLO ES EL QUE CREA LA MUSICA, LOS COMPOSITORES SOLO LA ARREGLAN

CUARTETO DE CUERDA N.º 5 (1934), BÉLA BARTÓK

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Reconciliación de la música tradicional y la moderna

ANTES
1853 Liszt compone su Sonata para piano en Si menor, que ejercerá una gran influencia en Bartók.

1895 El compositor húngaro Ernö Dohnányi compone su Quinteto para piano n.º 1, op. 1.

1896 Richard Strauss escribe *Así habló Zaratustra*, obra que Bartók estudió detenidamente tras asistir a su estreno en Budapest en 1902.

DESPUÉS
1953–1954 El Cuarteto de cuerda n.º 1 de György Ligeti está muy influido por las obras de Bartók.

1959 György Kurtág acaba su Cuarteto de cuerda, op. 1, con el que continúa la tradición húngara de cuartetos para cuerda.

Pese al influjo de la música alemana, Béla Bartók hizo oír cada vez más su voz personal después de empezar a compilar música de su Hungría natal en 1904. Su evolución estilística entre el Primer cuarteto (1909), que contenía elementos de música tradicional, pero estaba influido por Richard Strauss y Debussy, y el Quinto cuarteto (1934), estrenado en 1935, es evidente.

Un viaje musical

En 1912, y ante el desinterés de sus editores por sus obras, Bartók decidió estudiar el folclore y recogió miles de canciones tradicionales de Europa oriental. En 1913 visitó el norte de África, donde también halló temas que incorporó a su obra. Después de que su salud le impidiera alistarse en el ejército en la Primera Guerra Mundial reanudó la composición. El éxito de su ballet *El príncipe de madera* (1917) renovó el interés por su ópera anterior, *El castillo de Barbazul* (1911).

A partir de 1920 empezó a experimentar añadiendo texturas percu-



Bartók (cuarto por la izda.) en una aldea transilvana durante uno de sus viajes para grabar canciones tradicionales. Su interés coincidió con un creciente orgullo por la cultura tradicional nacional.

Véase también: *Así habló Zaratustra* 192–194 ▪ *La novia vendida* 206 ▪ Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215 ▪ *Finlandia* 220–221

sivas a su música, como en el cuarto movimiento *pizzicato* («pellizcado») de su cuarto cuarteto (1928). En el Cuarteto n.º 5 (1934) combinó su experimentación técnica con la música tradicional que tanto tiempo llevaba asimilando. La pieza empieza con un sencillo compás de 4/4, pero pronto aparecen intrincados mosaicos rítmicos y fragmentos de melodías tradicionales, acompañadas por sonidos pellizcados y zumbidos disonantes. En el punto álgido del movimiento, una danza húngara surge de una melodía ya escuchada al principio.

El desnudo segundo movimiento, como el cuarto, incluye «música nocturna»: disonancias fantasmales y sonidos que imitan a la naturaleza. Este estilo, creado por Bartók, aparece con frecuencia en sus pasajes lentos. Acordes apagados acompañan a un comentario desesperadamente triste y casi jadeante por el ahogo del primer violín. Tras un clímax contenido, la música se desvanece con trinos y un *portamento* hasta que el violonchelo enmudece.

Las indicaciones de compás del complejo y rápido tercer movimiento, un *scherzo* marcado *alla bulgarese*, incluyen ritmos típicos de la música tradicional búlgara, con nueve corcheas por compás, organizadas en grupos irregulares de 4+2+3. Una sigilosa melodía, interpretada a mayor velocidad de la que se puede oír, introduce la sección del trío, que vuelve a reflejar un ritmo popular tradicional de diez corcheas por compás en grupos de 3+2+2+3.

El cuarto movimiento es una variación del segundo. Sonidos pellizcados sustituyen a los del arco deslizándose sobre las cuerdas hasta que un zumbido oscilante aparece en la viola, que acompaña a una versión ornamentada del tema. Después del clímax contenido, Bartók añade un pasaje tormentoso con trémolos y fuertes estallidos al unísono. Sigue una música espectacularmente rápida y furiosa, hasta que las notas de los dos violines ascienden con frases serenas desde la viola y el violonchelo, creando una coral celestial. Los suaves *portamentos*, como de guitarra, del violonchelo llevan a la conclusión del movimiento.

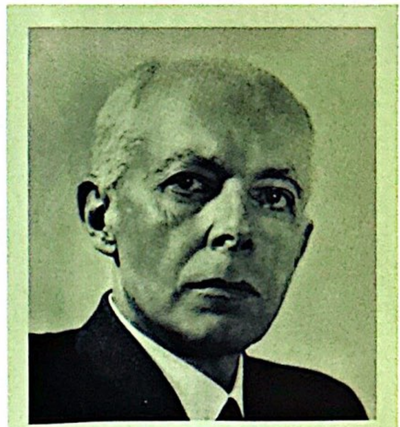


La madurez trae el deseo de economizar, de ser más sencillo. La madurez es el periodo en el que uno encuentra la justa medida.
Béla Bartók



Dramatismo hasta el fin

Aunque el *finale* recuerda al primer movimiento, está muy bien disfrazado. A la actividad frenética de todos los instrumentos, los traspasos veloces y las fuertes disonancias sigue una música suave y apresurada, cada vez más fuerte e insistente. La culminación es una melodía armonizada y extraordinariamente fuerte con un final atronador. El segundo violín toca brevemente la versión más sencilla y lenta de la melodía con un acompañamiento ondulante y luego se le une el primer violín, pero en una tonalidad opuesta. Esta disonancia relajada no es una conclusión: una interrupción estruendosa lleva la obra a su caótico final. ▪



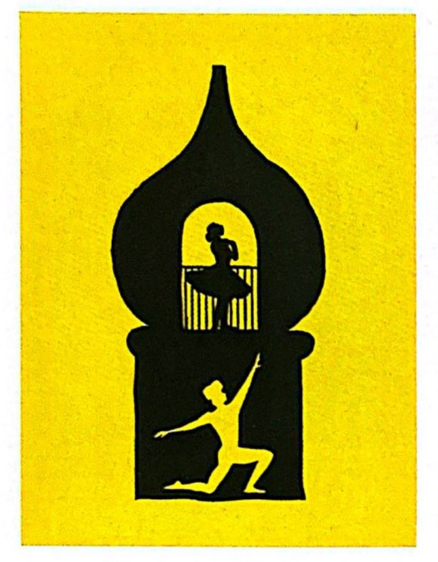
Béla Bartók

Béla Viktor János Bartók, nacido en Nagyszentmiklos (Hungría) en 1881, ya se había dado a conocer en público como pianista y compositor con once años. Luego estudió en la Academia de Música de Budapest y a pesar de la poderosa influencia cultural alemana en la época, adoptó el nuevo nacionalismo húngaro y comenzó a vestir el traje nacional. En 1905, Bartók inició su larga colaboración con Zoltán Kodály, también húngaro, para difundir las canciones tradicionales y adquirió un gran conocimiento práctico de la composición para cuerda, tanto de músicos tradicionales como clásicos.

Pianista de éxito, actuó en Europa y EE UU con músicos como el clarinetista de jazz Benny Goodman. A raíz del ascenso del fascismo se negó a tocar en Alemania después de 1933. En 1940 emigró a EE UU, donde murió en 1945.

Otras obras

1911 *El castillo de Barbazul.*
1931 44 dúos para dos violines.
1936 *Música para cuerda, percusión y celesta.*
1939 *Divertimento.*



DETESTO LA IMITACION. DETESTO LAS IDEAS TRILLADAS

ROMEO Y JULIETA (1936), SERGUÉI PROKÓFIEV

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Emigrados rusos

ANTES
1920 Basadas en la música tradicional rusa, las *Sinfonías para instrumentos de viento* de Stravinski marcan el final de su «periodo ruso».

1926 Rajmáninov escribe en Nueva York *Tres canciones rusas*, un raro homenaje a la música de su tierra natal.

DESPUÉS
1948 El Comité central del Partido Comunista de la Unión Soviética aprueba una resolución que acusa a Prokófiev, Shostakóvich y Aram Jachaturián, entre otros, de «tendencias antidemocráticas» y rechaza «los principios de la música clásica».

1959 Primera representación en Moscú de la versión completa de la ópera de Prokófiev *Guerra y paz*, seis años después de la muerte del compositor.

Tras la Revolución Rusa de 1917, cuando la fría realidad del gobierno bolchevique se impuso a la euforia generada por el fin del zarismo, los compositores rusos se enfrentaron a una decisión (quedarse o no en su país natal) que en gran medida dependió de su posición social. Rajmáninov optó por el exilio, como el privilegiado Stravinski, que ya vivía en Suiza. Prokófiev, de origen más humilde y simpatizante del bolchevismo, se quedó, pero en 1918, frustrado por la agitación postrevolucionaria, aceptó una oferta para dirigir en EE UU, donde permaneció durante los dieciocho años siguientes.

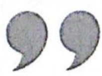
Un exilio reticente

Prokófiev conservó los vínculos con la Unión Soviética y en 1934 compuso *Romeo y Julieta*. La música sigue la trama de la obra teatral (tierna, divertida y grave sucesivamente), pero el ballet de Prokófiev se desmarcó de ella al dar un final feliz a los desdichados amantes. Después de que dos compañías se retiraran de la producción (preocupadas tras la denuncia de las autoridades contra la ópera de Shostakóvich *Lady Macbeth de Mtsenk*), Prokófiev transformó el ballet en suites orquestales.

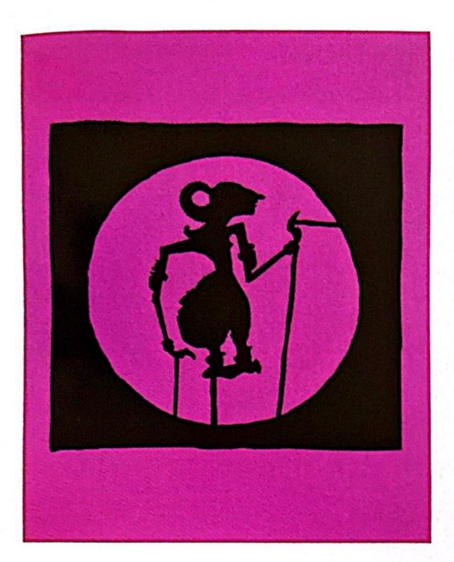
A pesar de las purgas estalinistas, Prokófiev regresó a la Unión Soviética en 1936, tal vez creyendo que su fama lo protegería. Ese mismo año compuso su obra más conocida, *Pedro y el lobo*. En 1940 se estrenó en Leningrado la primera versión completa del ballet *Romeo y Julieta*, no sin que antes Prokófiev se viera obligado a cambiar la orquestación, eliminar algunas partes y recuperar el final triste de la historia. ■



La época en que se componía música para un pequeño grupo de estetas ha quedado atrás.
Prokófiev



Véase también: *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *Espartaco* 309



LA MUSICA BALINESA MANTUVO UNA VITALIDAD RITMICA TAN PRIMITIVA COMO ALEGRE

TABUH-TABUHAN (1936), COLIN MCPHEE

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La influencia del gamelán

ANTES
1882 Louis-Albert Bourgault-Ducoudray compone *Rapsodia camboyana*, que incluye instrumentos de gamelán.

1890 Las piezas para piano *Trois Gnossiennes* de Erik Satie evocan la música de gamelán de Java

DESPUÉS
1945 La obra *Daughters of the Lonesome Isle*, de John Cage, es una de las muchas piezas inspiradas en el gamelán y escritas para «piano preparado», un piano cuyo sonido se modifica colocando objetos sobre o entre las cuerdas.

1951 Lou Harrison compone *Suite para violín, piano y pequeña orquesta*, cuyos movimientos reproducen los sonidos de un gamelán.

El gamelán es la orquesta que interpreta la música tradicional de las islas indonesias de Java y Bali, y se caracteriza por el amplio uso de la percusión, como tambores, gongs y platillos. El gran público occidental escuchó por primera vez música de gamelán en la Exposición Universal de París de 1889, donde un gamelán de Java inspiró a compositores como Debussy y Ravel.

Sonidos escurridizos

La libertad y la variación constante de la música de gamelán hacían que fuera muy difícil captarla. Por ello, en 1928, las discográficas alemanas Odeon y Beka enviaron agentes a Bali para que la grabaran. Un año después, el compositor canadiense Colin McPhee, partidario de la «música absoluta» (música pura, la que existe por sí misma), oyó una de las grabaciones y quedó tan fascinado que viajó a Bali y pasó casi toda la década de 1930 estudiando la música de la isla.

La obra sinfónica en tres movimientos *Tabuh-Tabuhan* de McPhee se estrenó en 1936. En balinés, *tabuh-tabuhan* alude a los ritmos y los sonidos de los instrumentos de percusión del gamelán, que McPhee pretendía recrear con una orquesta occidental. En 1941, McPhee y el joven Benjamin Britten grabaron transcripciones de música de gamelán para dos pianos. Britten siguió inspirándose en la música balinesa, al igual que otros compositores, como Olivier Messiaen, John Cage o Philip Glass. ■



Músicos de gamelán en Bali. El tono de la música de gamelán es distinto en cada instrumento, y la mayoría de las orquestas usan una escala de cinco tonos, en vez de los siete de la música occidental.

Véase también: *Parade* 256–257 ▪ *Cuarteto para el fin de los tiempos* 282–283 ▪ *4'33"* 302–305 ▪ *Pasos de noviembre* 314–315

LA VERDADERA MUSICA SIEMPRE ES REVOLUCIONARIA

SINFONÍA N.º 5 EN RE MENOR, OP. 47 (1937), DMITRI SHOSTAKÓVICH



EN CONTEXTO

ENFOQUE
La música en la época soviética

ANTES
1923 Fundación de la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP), que rechaza la música moderna y afirma que toda música debe ser comprensible para los obreros.

1929 La ARMP critica una representación concertística de la ópera de Shostakóvich *La nariz*.

1935 Iván Dzerzhinski compone la ópera *El Don apacible*, que por su tema patriótico y sus melodías sencillas se convierte en el modelo de la música del realismo socialista.

DESPUÉS
1937 Serguéi Prokófiev retira su *Cantata para el XX Aniversario de la Revolución de Octubre* por las críticas de las autoridades.

1939 Prokófiev compone *Zdrávitsa («¡Salud!»)* para las celebraciones del sesenta cumpleaños de Stalin.

1948 Andréi Zhdánov, secretario del Comité Central del Partido Comunista, lanza una campaña contra la música «formalista», que prioriza la forma frente al mensaje que transmite.

1974 Estreno de la Sinfonía n.º 1 de Alfred Schnittke en Gorki, después de haber sido rechazada en Moscú.



Este cartel de 1920 insta a los obreros a afiliarse al Partido Comunista y a rechazar la aristocracia, la burguesía y la Iglesia ortodoxa. Los compositores rusos tuvieron que hacer lo mismo.

Durante la década de 1930, los compositores de la Unión Soviética estuvieron sometidos a severas limitaciones: como al resto de los artistas, se les exigía que sirvieran al pueblo en los términos definidos por el Estado comunista si no querían ser castigados. Al líder del país, Stalin, le gustaban las canciones patrióticas y las piezas con melodías sencillas y atractivas, y armonías tradicionales. La música que no encajaba en ese patrón y, especialmente, la de carácter introspectivo, compleja o difícil de entender a la primera escucha, fue calificada de «formalista», y sus compositores se vieron obligados a desempeñar trabajos no cualificados o, en el mejor caso, fueron encarcelados.

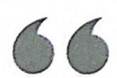
En la cuerda floja

Dmitri Shostakóvich logró sobrevivir a estas restricciones hasta mediados de la década de 1930. Obras como la Sinfonía n.º 2, compuesta para el décimo aniversario de la revolución de 1917, y la n.º 3, «1 de mayo», estrenada en 1930 con ocasión del sexto aniversario de la muerte de Lenin, complacieron a las autoridades. Sin embargo, la situación de Shostakóvich cambió el 26 de enero de 1936, cuando Stalin vio la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* en el Teatro Bolshói. La obra se había estrenado dos años antes y había tenido un gran éxito en el extranjero. Sin embargo, Stalin abandonó el teatro antes de la escena final. Dos días después, un artículo titulado «Caos en lugar de música» denunciaba la ópera en el periódico estatal *Pravda*. El artículo, anónimo, condenaba el estilo musical de la obra, en la que decía que «en lugar de cantos hay graznidos», y se oponía sobre todo a los obscenos «chirridos» y «bocinazos» de la sección de metal durante la escena sexual de la ópera. La obra fue retirada de inmediato.

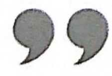
Véase también: *Cuadros de una exposición* 207 ▪ *Romeo y Julieta* 272 ▪ *Espartaco* 309 ▪ *Treno por las víctimas de Hiroshima* 310–311

Fue el inicio de una campaña contra los artistas y escritores no alineados con las directrices del partido que en los años siguientes desembocó en la muerte de figuras importantes, como el poeta Osip Mandelstam y el escritor Isaac Bábel, críticos de Stalin. El propio Shostakóvich fue declarado «enemigo del pueblo», y se prohibieron algunas de sus obras, como *La nariz* (1928) y el ballet *El límpido arroyo* (1935). Temiendo el castigo, preparó su maleta a la espera de que la policía secreta llamara a su puerta.

Finalmente, Shostakóvich se libró de la temida visita y pudo terminar su siguiente gran obra, la Sinfonía n.º 4, en mayo de 1936. Muy alejada de sus dos sinfonías «revolucionarias» anteriores, esta es más abstracta, profundamente influida por Gustav Mahler, dura más de una hora y requiere una orquesta enorme. Al igual que las sinfonías de Mahler, es una obra de contrastes en la que la tradición, en forma de temas de danza casi banales, como un vals vienés y un *Ländler* austriaco (una especie de vals lento), se contrapone a una música más estridente y disonante. Solo el primer movimiento ya contiene fuertes embestidas de los metales, una tocata para la sección de viento-madera y una rápida fuga que exige virtuosismo a las cuerdas. Temiendo que esa combinación tan compleja disgustara a las autoridades, el compositor postergó la obra, que no se oyó en público hasta 1961.



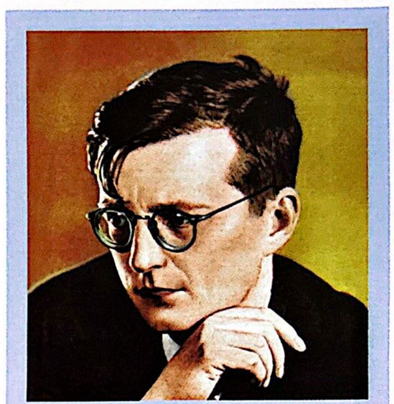
Si me cortan las manos, seguiré componiendo música aunque tenga que sostener el lápiz con los dientes.
Dmitri Shostakóvich



Una sinfonía de contrastes

Entonces, Shostakóvich volvió a empezar de cero en la que se convirtió en su Sinfonía n.º 5. Como su predecesora, esta contiene fuertes contrastes, pero también melodías agradables. El primer tema principal del primer movimiento es una melodía triste y lírica que empieza con el suave sonido de los violines. A medio movimiento, dan paso a una marcha grotesca, que aumenta progresivamente de ritmo y de volumen hasta implicar a toda la orquesta con sonoras aportaciones de los metales y un ritmo marcado por la percusión. El suave tema inicial regresa, y el movimiento termina apaciblemente, con un solo de violín acompañado por brillantes escalas de la celesta (un instrumento de teclado que suena como un glockenspiel y que Mahler usó en dos sinfonías).

El suave final del primer movimiento contrasta drásticamente con el segundo movimiento, un *scherzo* en forma de vals. El tercer movimiento, *largo*, recupera el lirismo, con un estado de ánimo melancólico generado por las largas melodías de las cuerdas, puntuadas por solos de viento-madera. El último movimiento recupera la música de marcha, fuerte y con frecuencia agresiva, liderada por los metales. La obra aumenta de volumen hasta un *fortissimo* antes de terminar contundentemente en un triunfante acorde de re mayor. »



Dmitri Shostakóvich

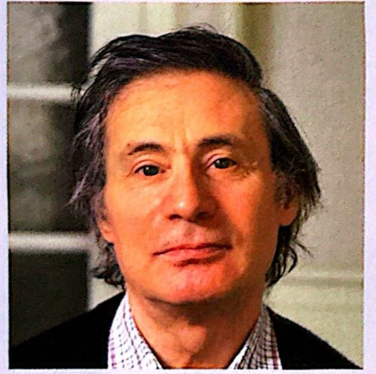
Nacido en San Petersburgo en 1906, Shostakóvich empezó a estudiar piano con tres años y a los trece se matriculó en el Conservatorio de Petrogrado. Sus tres primeras sinfonías, que compuso antes de cumplir treinta y tres años, fueron bien recibidas, pero no volvió a componer otras hasta después de que sus dos primeras óperas fueran denunciadas por las autoridades en la década de 1930. También creó cuartetos de cuerda de gran intensidad emotiva, conciertos y música para teatro y cine. En 1960 se afilió al Partido Comunista (bajo extrema presión) y en esa época contrajo polio y sufrió varios infartos de miocardio, pero continuó componiendo obras exigentes, como la Sinfonía n.º 14 (1969). Cuando murió, en 1975, era considerado el mayor compositor ruso contemporáneo.

Otras obras

1933 Concierto en Re menor para piano, trompeta y cuerdas.
1943 Sinfonía n.º 8.
1953 Sinfonía n.º 10.
1960 Cuarteto de cuerda n.º 8 («A las víctimas del fascismo y de la guerra»).

Alfred Schnittke y el poliestilismo

En la década de 1960, el ruso Alfred Schnittke (1934–1998) desarrolló una nueva corriente compositiva, combinando varios estilos musicales en una misma obra, como en su Sonata para violín n.° 2 (1968) y su Sinfonía n.° 1 (1969–1972). Shostakóvich ya había hecho algo parecido, pero en las obras de Schnittke los contrastes entre estilos musicales suelen ser más violentos y sorprendentes. Por ejemplo, en su Concerto grosso n.° 1 (1977) combina la forma barroca, un lamento atonal, un tango y fragmentos de bandas sonoras de producción propia, con lo que consigue un efecto dramático e incluso chocante. Schnittke siguió componiendo música poliestilística hasta entrada la década de 1980, como el Cuarteto de cuerda n.° 3 (1983). También escribió piezas no tan poliestilísticas, como la Sinfonía n.° 8 (1994), aunque incluso esta contiene elementos de la música de Liszt y Wagner, y del canto ortodoxo ruso.



La Unión Soviética siempre miró con reticencias la música de Schnittke, que en 1990 se fue a vivir a la ciudad alemana de Hamburgo.



Cuando Alemania sitió Leningrado en 1941, Shostakóvich decidió quedarse. Trabajó de bombero y terminó la Sinfonía n.° 7, que dedicó a la ciudad.

La nueva obra tuvo un éxito clamoroso. Su triunfo fue confirmado por la ovación de 40 minutos que le dedicó un público emocionado hasta las lágrimas en el estreno, el 21 de noviembre de 1937. Mediante la serie de grandes contrastes entre la música suave y melancólica y unos pasajes más rápidos y fuertes, con frecuencia a ritmo de marcha, Shostakóvich había conseguido mantener su propia voz lírica sin alejarse de la línea marcada por el partido.

Las autoridades comunistas, al principio recelosas por la entusiasta recepción de la obra, entendieron el osado movimiento final como una conclusión optimista en el lenguaje musical directo que aprobaban. Un crítico soviético describió el final de la sinfonía como «un enorme impulso positivo». Los miembros del partido se habían visto animados a reaccionar de esta manera por un artículo publicado en un periódico de Moscú unos días antes del concierto. Aunque estaba firmado por Shostakóvich, lo más probable es que su autor fuera un periodista a sueldo del Partido Comunista. Dicho artículo describía la sinfonía como «la creativa respuesta de un artista soviético a la crítica justificada». Al firmar estas palabras con su nombre, el compositor anunciaba que se había doblegado a la voluntad del partido. Para hombres como Stalin, cuyo gobierno dependía de la sumisión y el miedo, el hecho de que Shostakóvich aceptara así la crítica suponía una victoria.

Pistas ocultas

Aunque parecía que Shostakóvich había cedido a las autoridades, algunos espectadores percibieron en la sinfonía indicios de un mensaje más subversivo. Era como si la música lírica representara la libertad y la expresión personal, mientras que los estallidos agresivos y las danzas torpes parodiaran la implacable represión del régimen comunista victorioso.

Es probable que Shostakóvich también escondiera en la partitura

Significados ambiguos en la Sinfonía n.º 5

Movimiento	Significado declarado	Significado alternativo
Primero	Una melodía tradicional, que glorifica al pueblo eslavo y su lucha contra la opresión.	El uso de una tonalidad menor matiza la glorificación. Los ritmos alegres del primer tema dan paso a otros menos asertivos en el segundo tema, lo que genera una sensación general de ambigüedad.
Segundo	Un vals, que sugiere un momento agradable y romántico para relajarse y disfrutar.	Una parodia de la forma tradicional que presenta al vals como algo manido, estereotipado y, en ocasiones, descarado. Es una sátira que crea una atmósfera inquietante.
Tercero	Un lamento, que refleja el de los que sufrieron y perdieron la vida en la lucha por liberarse del zarismo.	Más que un lamento, una manifestación de nostalgia. Las referencias al réquiem ortodoxo ruso apuntan a un anhelo de religión más que al comunismo soviético.
Cuarto	Una marcha festiva, con una sección central reflexiva y tranquila que concluye en un final triunfante.	Una caricatura grandilocuente de la marcha militar. Una sección reflexiva destaca la tonalidad menor del tema inicial, pero vuelve a un final triunfal militarista afirmando la tonalidad de re mayor.

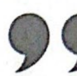
La Sinfonía n.º 5 de Shostakóvich es aparentemente una oda al régimen soviético, pero algunos sutiles matices de la música sugieren una interpretación muy distinta.



Desde Berlioz, ningún compositor sinfónico había causado tal sensación.

Nicolás Slonimsky

***The Musical Quarterly* (1942)**




algún indicio concreto del significado más profundo de la obra. El pasaje tranquilo del último movimiento de la sinfonía contiene una cita musical de una canción que el compositor escribió para un poema del poeta ruso Alexander Pushkin. Esta canción, titulada «Volver a nacer», describe a alguien que pinta sobre la obra de un gran artista; con el paso del tiempo, la pintura del vándalo se cuartea, y reaparece la imagen original como una obra maestra.

El público original de la obra no podía conocer la existencia de esta cita, porque la canción aún no se había interpretado cuando se estrenó la sinfonía. Muchos creen que Shostakóvich quiso enviar un mensaje al futuro, cuando el verdadero significado de la sinfonía se hiciera evidente y el público entendiera las referencias marciales de la obra y la conclusión triunfal como gestos irónicos.

Denunciado otra vez

Shostakóvich gozó del favor de las autoridades durante poco tiempo, pues cualquier recaída en una música que pareciera disonante o introspectiva era motivo de rechazo por los críticos del Partido Comunista. La Sinfonía n.º 8, compuesta en 1943, fue atacada por los funcionarios soviéticos, que adujeron que «no es en absoluto una obra musical, es repulsiva y ultraindividualista». Denunciado de nuevo, Shostakóvich tuvo que dimitir del Sindicato de Músicos Soviéticos, aunque siguió componiendo sinfonías.

Tras la muerte de Stalin en 1953, la línea del partido se suavizó; sin embargo, las limitaciones a la creatividad artística continuaron hasta la caída del comunismo en la década de 1980. Hasta entonces, los compositores soviéticos no pudieron expresarse con plena libertad, sobre todo en obras de gran envergadura, como las óperas y las sinfonías. En consecuencia, muchos compusieron obras ambiguas o crearon su música más personal en formas como el cuarteto de cuerda, que no llamaban tanto la atención de las autoridades. ■



MI MUSICA ES NATURAL, COMO UNA CASCADA

BACHIANAS BRASILEIRAS (1930–1945), HEITOR VILLA-LOBOS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música clásica en América Central y del Sur

ANTES
1869 Brasílio Itiberê compone la rapsodia para piano *A sertaneja*, una de las primeras obras clásicas brasileñas.

1890 Alberto Nepomuceno compone su Cuarteto de cuerda n.º 3, «Brasileiro», que contiene melodías populares brasileñas.

DESPUÉS
1932–1933 El compositor argentino Astor Piazzolla compone su primer tango.

1939 Silvestre Revueltas compone música orquestal con ritmos mexicanos para el filme *La noche de los mayas*.

1946 En la *Suite de danzas criollas*, op. 15, el compositor argentino Alberto Ginastera usa melodías tradicionales en varias danzas para piano.

A lo largo de su vida, el compositor clásico brasileño Heitor Villa-Lobos recibió dos influencias. De pequeño había quedado fascinado por la obra de J. S. Bach después de que su tía le regalara la colección de 48 preludios y fugas *El clave bien temperado*. También le cautivaba la música tradicional de su país: viajó por el norte y el noroeste de Brasil para compilar música popular y tocaba con músicos de su Río de Janeiro natal. Su empeño en combinar la rica tradición musical brasileña con elementos de la música clásica occidental seguía una vía que habían empezado a explorar a finales del siglo XIX varios compositores latinoamericanos, algunos de los cuales, como Alberto Nepomuceno, usaron melodías tradicionales brasileñas en formas clásicas convencionales.



Un músico realmente creativo es capaz de imaginar melodías más auténticas que el propio folclore.
Heitor Villa-Lobos



Estilos integrados

En *Bachianas brasileiras*, una colección de nueve suites de diferente longitud y para distintos grupos de instrumentos, Villa-Lobos llegó más lejos al integrar estrechamente la música tradicional y la clásica aplicando las técnicas contrapuntísticas de J. S. Bach a formas musicales brasileñas en una atrevida fusión de tradiciones aparentemente opuestas pero que encajan a la perfección.

Al igual que las suites de Bach, cada una de las nueve *Bachianas brasileiras* contiene varios movimientos de danza. Villa-Lobos dio dos títulos a la mayoría de los movimientos: uno procedente de la música barroca y otro de la brasileña, como Tocata (Desafio) o Fuga (Conversa). Además de recurrir a formas brasileñas populares tales como la *modinha*, una sentimental canción de amor, introdujo elementos de la

Véase también: *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *El arte de la fuga* 108–111 ▪ Cuarteto de cuerda n.º 5, de Bartók 270–271



La soprano estadounidense Lucy Shelton interpreta *Bachianas brasileiras* n.º 5 del brasileño Heitor Villa-Lobos en el Symphony Space de Nueva York en 2010.

música programática al utilizar los instrumentos de la orquesta para representar escenas como la de un pequeño tren de vapor cruzando el paisaje brasileño en *Bachianas brasileiras* n.º 2.

Estructura e influencias

Las suites *Bachianas brasileiras* presentan una orquestación muy variada. Algunas son para orquesta completa, la n.º 1 es para ocho violonchelos, y la n.º 6, para solo dos instrumentos (flauta y fagot). La suite n.º 5, para ocho violonchelos y soprano solista, cuya parte combina vocalizaciones sin palabras y poemas brasileños, es la más famosa. Otros elementos brasileños que aparecen en *Bachianas brasileiras* son la música que Villa-Lobos oyó durante sus viajes y la canción de un niño de la calle de Río, junto con *pizzicatos* que hacen que el violonchelo recuerde a una guitarra y conmovedores solos de saxofón y trombón. La influencia de Bach no solo abarca sus suites, sino también su *Ofrenda musical*, una colección de cánones y fugas, y las *Invenciones a dos partes*, piezas breves para piano.

Las *Bachianas brasileiras* se inscriben en una tendencia más amplia de los compositores latinoamericanos a la combinación de orquestaciones y formas clásicas con elementos, ritmos y temas de la antigua música nativa de América Central y del Sur. Esta tendencia comprende desde la música de compositores como el mexicano Silvestre Revueltas, con melodías rítmicas y orquestaciones dinámicas, hasta las obras del argentino Astor Piazzolla, que aplicó y adaptó elementos clásicos al tango. Villa-Lobos fue el pionero que demostró que la mezcla de elementos sudamericanos y clásicos podía ser fructífera y la hizo conocida en todo el mundo. ■

Heitor Villa-Lobos



Nacido en Rio de Janeiro (Brasil) en 1887, Villa-Lobos resistió a la presión familiar para que estudiara medicina y, prefiriendo la compañía de músicos, dejó su casa para viajar por su país ganándose la vida tocando el violonchelo y la guitarra.

Durante la mayor parte del periodo entre 1923 y 1930 vivió en París, donde asimiló la música europea, compuso prolíficamente y completó su serie *Chôros*, una colección de piezas instrumentales y corales, en 1929. A su regreso a Brasil un año después, compuso piezas patrióticas destinadas a la educación musical, además de las *Bachianas brasileiras*. A partir de 1945 reanudó sus viajes y compuso más de 1500 obras, entre ellas doce sinfonías y diecisiete cuartetos de cuerda. Mucho después de su muerte en 1959, a los 72 años, continúa siendo el compositor brasileño más conocido.

Otras obras

1919–1920 *Carnaval das crianças.*
1920–1929 *Chôros.*
1953 Concierto para arpa en La menor.
1959 *Yerma.*

Véase también: *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *El arte de la fuga* 108–111 ▪ Cuarteto de cuerda n.º 5, de Bartók 270–271



La soprano estadounidense Lucy Shelton interpreta *Bachianas brasileiras* n.º 5 del brasileño Heitor Villa-Lobos en el Symphony Space de Nueva York en 2010.

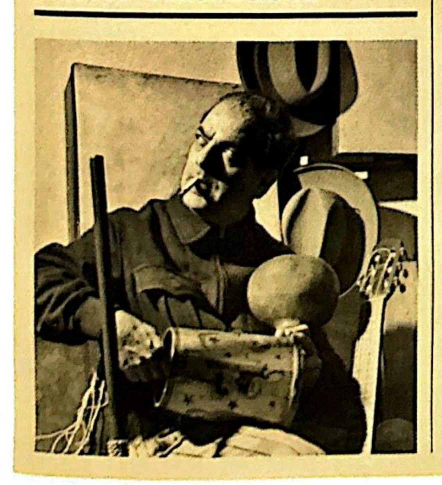
música programática al utilizar los instrumentos de la orquesta para representar escenas como la de un pequeño tren de vapor cruzando el paisaje brasileño en *Bachianas brasileiras* n.º 2.

Estructura e influencias

Las suites *Bachianas brasileiras* presentan una orquestación muy variada. Algunas son para orquesta completa, la n.º 1 es para ocho violonchelos, y la n.º 6, para solo dos instrumentos (flauta y fagot). La suite n.º 5, para ocho violonchelos y soprano solista, cuya parte combina vocalizaciones sin palabras y poemas brasileños, es la más famosa. Otros elementos brasileños que aparecen en *Bachianas brasileiras* son la música que Villa-Lobos oyó durante sus viajes y la canción de un niño de la calle de Río, junto con *pizzicatos* que hacen que el violonchelo recuerde a una guitarra y conmovedores solos de saxofón y trombón. La influencia de Bach no solo abarca sus suites, sino también su *Ofrenda musical*, una colección de cánones y fugas, y las *Invenciones a dos partes*, piezas breves para piano.

Las *Bachianas brasileiras* se inscriben en una tendencia más amplia de los compositores latinoamericanos a la combinación de orquestaciones y formas clásicas con elementos, ritmos y temas de la antigua música nativa de América Central y del Sur. Esta tendencia comprende desde la música de compositores como el mexicano Silvestre Revueltas, con melodías rítmicas y orquestaciones dinámicas, hasta las obras del argentino Astor Piazzolla, que aplicó y adaptó elementos clásicos al tango. Villa-Lobos fue el pionero que demostró que la mezcla de elementos sudamericanos y clásicos podía ser fructífera y la hizo conocida en todo el mundo. ▪

Heitor Villa-Lobos

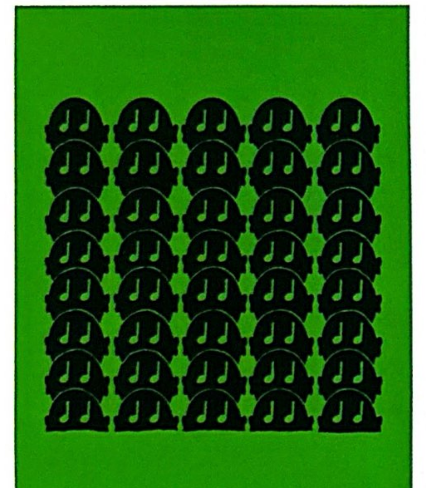


Nacido en Rio de Janeiro (Brasil) en 1887, Villa-Lobos resistió a la presión familiar para que estudiara medicina y, prefiriendo la compañía de músicos, dejó su casa para viajar por su país ganándose la vida tocando el violonchelo y la guitarra.

Durante la mayor parte del periodo entre 1923 y 1930 vivió en París, donde asimiló la música europea, compuso prolíficamente y completó su serie *Chôros*, una colección de piezas instrumentales y corales, en 1929. A su regreso a Brasil un año después, compuso piezas patrióticas destinadas a la educación musical, además de las *Bachianas brasileiras*. A partir de 1945 reanudó sus viajes y compuso más de 1500 obras, entre ellas doce sinfonías y diecisiete cuartetos de cuerda. Mucho después de su muerte en 1959, a los 72 años, continúa siendo el compositor brasileño más conocido.

Otras obras

1919–1920 *Carnaval das crianças.*
1920–1929 *Chôros.*
1953 Concierto para arpa en La menor.
1959 *Yerma.*



JAMAS ME HAN ESCUCHADO CON TANTA ATENCION Y COMPRENSION

CUARTETO PARA EL FIN DE LOS TIEMPOS (1940), OLIVIER MESSIAEN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música espiritual en el siglo XX

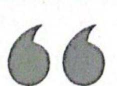
ANTES
1938 Los *Quatre motets pour un temps de pénitence* del católico Francis Poulenc marcan el regreso del autor a la música sacra.

DESPUÉS
1962 El *Réquiem de guerra* de Benjamin Britten combina los poemas pacifistas de Wilfred Owen con la forma tradicional de la misa de réquiem.

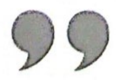
1971 El compositor británico John Tavener compone el *Réquiem celta*, un primer ejemplo de sus numerosas obras religiosas de carácter atemporal.

1981 El compositor polaco Henryk Górecki escribe *Totus tuus* para celebrar la tercera visita oficial del papa Juan Pablo II a Polonia.

Al comienzo de su carrera, Olivier Messiaen adoptó un estilo que promovía la sensualidad en la música y formó parte de un grupo llamado Jeune France con varios compositores jóvenes que se oponían al neoclasicismo de Stravinski y otros que buscaban inspiración en obras del siglo XVIII. Pese a las abundantes referencias a la fe católica de su música, su estilo era vanguardista. Habiendo estudiado en el Conservatorio de París con varios profesores que le incitaron a explorar los modos griegos e hindúes, a la vez que le proporcionaban conocimientos sólidos de armonía, contrapunto y composición, y le alentaban a desarrollar su talento para la improvisación, Messiaen experimentó con el ritmo y con los que llamaba «modos de transposición limitada», como la escala de tonos enteros, que solo se puede transportar a una tonalidad superior antes de que se repita la misma secuencia de notas.



La fe es el gran drama de mi vida. Soy creyente, así que canto las canciones de Dios [...] Ofrezco el canto de las aves a quienes moran en la ciudad [...] y pinto colores para quienes no los ven.
Olivier Messiaen



Inspiración apocalíptica

Un año después del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Messiaen fue apresado por los alemanes y enviado a un campo de prisioneros de guerra de Silesia (actualmente en Polonia). Entre sus compañeros de cautiverio encontró a tres músicos (un clarinetista, un violinista y un violonchelista), con los que interpretó, con él mismo al piano, la obra *Quatuor pour la fin du temps* (*Cuarteto para el fin de los tiempos*), que compuso y estrenó en el mismo campo.

La profunda fe cristiana del compositor se pone de manifiesto en el extenso prefacio a la partitura, que contiene la cita del Apocalipsis en la que se inspira la obra, compuesta «en homenaje al Ángel del Apocalip-

Véase también: *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *A Child of Our Time* 284–285 ▪ *Gruppen* 306–307 ▪ *Apocalipsis* 322 ▪ *In Seven Days* 328

sis, que alza la mano hacia el cielo diciendo: "No habrá más tiempo"».

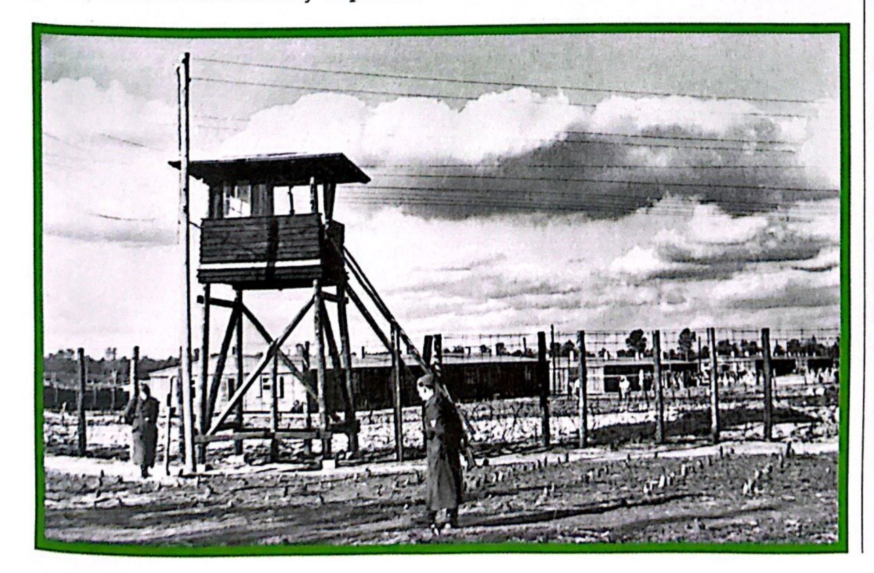
Reflexivo y evocador

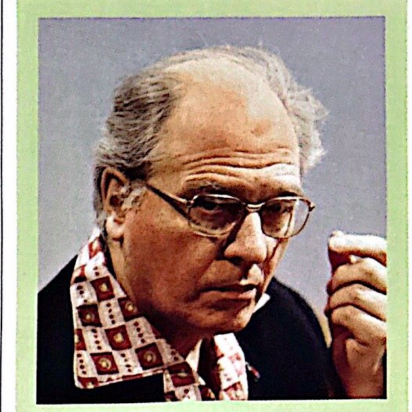
En el primer movimiento, dos pájaros, acompañados de un quejumbroso piano y un violonchelo que silba, presentan una escena bucólica. Una interrupción estruendosa anuncia el segundo movimiento con un unísono rápido y frenético de las cuerdas, mientras que una melodía lenta y distante del piano, suspendida como gotas de lluvia, establece la pauta del estado de ánimo reflexivo y pausado que caracteriza la obra. El movimiento termina con una cascada de notas.

En el tercer movimiento, el clarinetista toca una pastoral triste yuxtapuesta a notas muy largas que van del silencio a un volumen ensordecedor. Reaparece el canto de las aves, que fascinaba a Messiaen y al que dedicó sus últimos años de vida, y añade una nota surrealista. Tras el breve interludio de un trío llega el epicentro espiritual de la pieza, una melodía lenta y expresiva del violonchelo en el quinto movimiento, acompañada de armonías pulsátiles en el piano. En el sexto movimiento, el cuarteto toca al unísono para emular las «siete trompetas» del Apocalipsis, mezclando complejos ritmos de danza, contrastes dinámicos y tempos fluctuantes. Llega una melodía suave, y las otras se interrumpen hasta que un fuerte unísono, acompañado de cascadas de notas del piano, lleva a una conclusión triunfante y brutal. El violinista toca las últimas notas, que ascienden lentamente hasta un final solitario y apagado.

Los ocho movimientos del cuarteto contienen la mayoría de los elementos que caracterizan el peculiar estilo de Messiaen y que influyeron en sus alumnos, como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. ■

Guardias en un campo de prisioneros de guerra alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Messiaen compuso su *Cuarteto para el fin de los tiempos* en el Stalag VIII-A y lo estrenó a la intemperie ante cinco mil prisioneros.





Olivier Messiaen

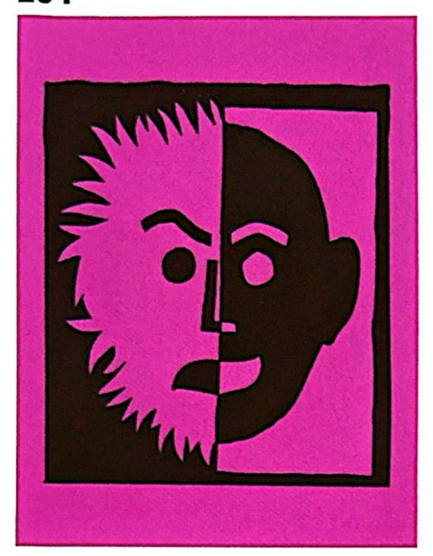
Nacido en Aviñón (Francia) en 1908, Messiaen fue un niño dotado para la música. Estudió en el Conservatorio de París desde los once años de edad y publicó sus ocho *Préludes* siendo estudiante. También fue un ferviente católico desde la infancia y compaginó sus dos pasiones como organista de La Trinité de París a partir de 1931.

En esa época escribió obras sacras para órgano, además de piezas para la violinista y compositora Claire Delbos, con la que se casó en 1932.

En 1941, después de su internamiento en un campo de prisioneros de Silesia en la Segunda Guerra Mundial, fue nombrado profesor de armonía en el Conservatorio de París. En las décadas de 1950 y 1960 se concentró en el canto de las aves, cuyo sonido imitó en varias de sus obras. Aclamado internacionalmente, murió en París en 1992.

Otras obras

1932 *Thème et variations.*
1946–1948 *Sinfonía Turangalila.*
1951 *Livre d'orgue.*
1959 *Catalogue d'oiseaux.*



TENGO QUE CREAR ORDEN A PARTIR DEL CAOS

A CHILD OF OUR TIME (1939–1941), MICHAEL TIPPETT

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Tradición coral inglesa a finales del siglo XX

ANTES
1928 Se emite *The Rio Grande*, de Constant Lambert, en un programa de radio de la BBC.

1931 Estreno de la cantata *El festín de Baltasar*, de William Walton, en el festival de Leeds.

1950 El *Hymnus Paradisi* de Herbert Howell se canta en la catedral de Gloucester en el Festival de los Tres Coros.

DESPUÉS
1962 El estreno del *Réquiem de guerra* de Britten marca la consagración de la catedral de Coventry (RU).

1984 El oratorio *The Mask of Time*, de Tippett, se estrena en Boston (Massachusetts).

2008 Primera representación de *La Pasión según san Juan* de James MacMillan en el Centro Barbican de Londres.



Representación de *A Child of Our Time* por la Ópera Nacional Inglesa en enero de 2005. Timothy Robinson, sentado, canta el solo de la segunda parte «My dreams are all shattered».

En el siglo XVIII, las frecuentes interpretaciones de los oratorios de Händel en Gran Bretaña consolidaron una tradición nacional de coros y asociaciones corales que impulsó la producción de obras de compositores británicos y extranjeros que se solían estrenar en festivales de coros.

Para muchos compositores británicos, la producción de música coral (para la iglesia o para salas de conciertos) siguió siendo una actividad importante. Durante el siglo XX se empezaron a componer oratorios o cantatas para solistas, coro y una gran orquesta, en los que se comentaban acontecimientos sociales y

Véase también: *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ Sinfonía n.º 9, «Del nuevo mundo», de Dvořák 212–215 ▪ *El sueño de Geroncio* 218–219 ▪ *Peter Grimes* 288–293 ▪ *Einstein en la playa* 321

políticos. El oratorio profano *A Child of Our Time (Un hijo de nuestro tiempo)*, de Michael Tippett, estaba inspirado en el formato en tres partes de *El Mesías* de Händel, así como en la estructura de las Pasiones de J. S. Bach. Sin embargo, en lugar de corales, como las obras de Bach, contiene espirituales estadounidenses, que Tippett decidió incluir cuando los oyó por la radio. Creía que sus orígenes en las canciones de los esclavos les daban un atractivo internacional del que carecían los himnos tradicionales. Así, canciones del siglo XIX como «Go Down, Moses», resultaban apropiadas para los judíos oprimidos a principios del siglo XX.

Un contexto bélico

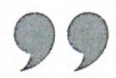
Tippett estaba muy influenciado por su ideología pacifista y de izquierdas. En 1943 fue condenado a tres meses de prisión por haber incumplido las normas de la objeción de conciencia y expresó lo que sentía acerca de la Segunda Guerra Mundial y sus causas en *A Child of Our Time*, que narra la historia del asesinato de un diplomático alemán por Herschel Grynszpan (un judío polaco adolescente) en noviembre de 1938. El asesinato desencadenó la *Kristallnacht* (Noche de los cristales rotos), una serie de ataques autorizados por las autoridades nazis contra los judíos alemanes durante los cuales se destruyeron propiedades judías y murieron doscientos judíos. Para Tippett, Grynszpan, que había actuado en respuesta a la deportación de sus padres por los nazis, era un ejemplo perfecto de cómo la tiranía y la opresión podían llevar a una persona marginada a cometer un acto inconcebible.



Los hombres estaban avergonzados de lo que se había hecho. Había amargura y horror.

A Child of Our Time

Narrador, bajo solista

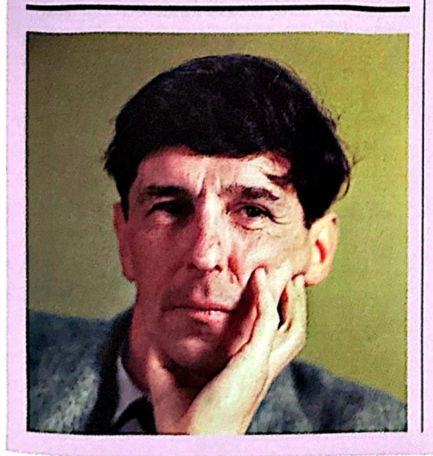


Protesta contra la inhumanidad

Tippett empezó a componer *A Child of Our Time* en 1939, en los días posteriores a la declaración de guerra a Alemania por Reino Unido. Quería que fuera una protesta contra la desunión en Europa y las atrocidades del régimen nazi y escribió tanto el libreto como la música, empleando técnicas corales, como el contrapunto, arias y armonías triádicas, y la voz del bajo como narrador. Aunque el oratorio transmite dos emociones principales, ira y dolor, acaba con la nota de esperanza del espiritual «Deep River»: «¿No quieres acudir a esa fiesta divina, a esa tierra prometida, una tierra donde todo es paz?».

La preocupación por los acontecimientos contemporáneos aparece también en el *Réquiem de guerra*, de Benjamin Britten, que incorporó poemas pacifistas de Wilfred Owen al texto estándar de la misa de réquiem. ■

Michael Tippett



Michael Tippett, nacido en 1905 en Londres, se formó en el Royal College of Music entre los años 1923 y 1928 y después estudió contrapunto con el experto R. O. Morris. Trabajó como maestro de escuela y dejó su primera huella como compositor con el Concierto para doble orquesta de cuerda (1939), al que siguió el oratorio *A Child of Our Time*, estrenado en 1944.

Considerado una voz individual de la música inglesa y preocupado por varias cuestiones sociales, políticas y filosóficas, compuso una serie de óperas, empezando por *The Midsummer Marriage* (1955). En 1966 fue nombrado caballero.

Durante sus últimos años alcanzó fama internacional y estrenó en EE UU *The Mask of Time* (Boston, 1984) y *New Year* (Houston, 1989). Tippett murió en Londres en 1998 tras sufrir un ictus.

Otras obras

1955 *The Midsummer Marriage.*
1970 *The Knot Garden.*
1991–1992 *The Rose Lake.*



LA MUSICA ESTA TEJIDA DE TAL MANERA [...] QUE TE TOMA EN SUS FUERTES MANOS Y TE TRANSPORTA A SU PROPIO MUNDO

PRIMAVERA EN LOS APALACHES (1944), AARON COPLAND

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Nacionalismo contemporáneo de EE UU

ANTES
1911–1915 Inspirado por el trascendentalismo local, Ives compone la Sonata para piano n.° 2, «Concord».

1928 *Four Saints in Three Acts*, de Virgil Thomson, celebra la diversidad estadounidense.

1939 Roy Harris transmite la inmensidad del paisaje de EE UU en su Sinfonía n.° 3.

DESPUÉS
1947 Samuel Barber pone música en *Knoxville: Summer of 1915* a los recuerdos de infancia de James Agee en Tennessee.

1989 *Three Occasions for Orchestra*, de Elliott Carter, celebra el vigor y la energía estadounidenses.

1999 John Harbison compone *El gran Gatsby*, basada en la novela de F. Scott Fitzgerald.

En agosto de 1944, la bailarina y coreógrafa Martha Graham oyó por primera vez la música que Aaron Copland había compuesto para su ballet *Appalachian Spring (Primavera en los Apalaches)*, acerca de una pareja de jóvenes que se dispone a iniciar su vida matrimonial en una granja de Pensilvania a principios de la década de 1800. Le gustó lo que oyó y elogió el poder de la obra para trasladar al oyente a un mundo singular. Graham había querido que fuera «una leyenda de la vida estadounidense» y «de la estructura interna que mantiene unidas a las personas». También había estipulado que la obra durara 90 minutos y contara con solo diez a doce instrumentos (Copland utilizó trece), y había elegido el título, extraído de un verso de «La danza» del poeta estadounidense Hart Crane.



Mientras el alma humana prospere en este planeta, alguna forma viva de música la acompañará, la sostendrá y le dará sentido expresivo.
Aaron Copland



Claridad y sencillez

Copland estaba muy influenciado por sus años de estudio en Francia a principios de la década de 1920, rodeado de personas que representaban todo lo que era nuevo en el arte. En París, varios compositores jóvenes estaban empezando a remodelar estilos clásicos y a explorar la música moderna o el impresionismo, dejando atrás el viejo romanticismo alemán de Brahms y Wagner. Ígor Stravinski, que acababa de entrar en su etapa neoclásica, fue uno de los que influyeron en Copland. El *Octeto* (1923) de Stravinski le impresionó por la pureza de líneas, la claridad de las texturas y la concisión de la estructura.

Desde entonces, la música de Copland se volvió más abierta, con una forma y una instrumentación más controladas. Las dificultades de la Primera Guerra Mundial lo llevaron, como a Stravinski, a componer para orquestas más pequeñas.

Véase también: *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *La consagración de la primavera* 246–251 ▪ *Les biches* 262 ▪ *Romeo y Julieta* 272



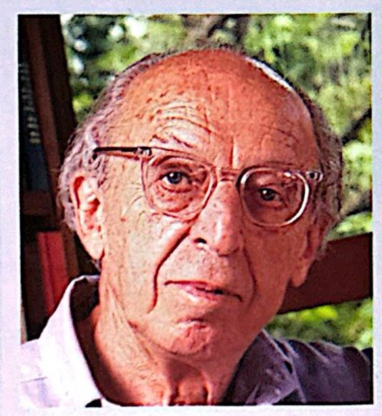
Martha Graham interpreta a la joven novia de *Primavera en los Apalaches* en un teatro de Nueva York. La música, que Copland adaptó para suite orquestal, le valió un premio Pulitzer en 1945.

En *Primavera en los Apalaches* dijo haberse visto obligado a decir lo que tenía que decir «en los términos más sencillos posibles» y plasmó a la perfección los requisitos de Graham con un lenguaje desnudo que creaba una sensación de espacio hasta entonces desconocida en la música estadounidense.

Inspiración emocional

Copland encontró el tema de la obra en el primer verso de un himno de los *shakers* («sacudidos», o «temblantes»), una rama estadounidense de los cuáqueros: «La sencillez es un regalo». La claridad de textura tiñe el ballet con una emoción que impregna toda la partitura, desde el amanecer inicial sobre una granja cuáquera. La música plasma a la perfección la ternura del amor juvenil, la alegría y la exuberancia de las danzas nupciales y el momento mágico del final, cuando los recién casados, solos por primera vez, se dan cuenta de la inmensidad de lo que acaban de hacer. Son pioneros y están a punto de iniciar su vida juntos en un país nuevo. Aunque están seguros en su hogar, tienen que domesticar y cultivar la tierra por conquistar que se extiende ante ellos.

El compositor transformó los sentimientos encontrados de serenidad, sobrecogimiento, temor, optimismo, vulnerabilidad y valor en una música pura profundamente emotiva. ■



Aaron Copland

Hijo de inmigrantes rusos, Aaron Coppland nació en Brooklyn (Nueva York) en 1900. Estudió con la compositora Nadia Boulanger en París, y se vio influido por Prokófiev, Stravinski y Poulenc. Junto a Roger Sessions, dirigió la serie de conciertos Copland-Sessions (1928–1931) para animar a compositores jóvenes estadounidenses y alcanzó fama mundial con su música en la década de 1940, si bien sus obras ulteriores, seriales, no fueron tan bien recibidas.

Copland enseñó en el nuevo Berkshire Music Center de Massachusetts a partir de 1940 y en 1951 fue el primer compositor estadounidense en obtener la cátedra Norton de poesía (entendida en sentido amplio) de Harvard. Hacia ese mismo periodo fue acusado de dedicarse a actividades comunistas. En 1960 se trasladó a Rock Hill (Nueva York), donde vivió hasta su muerte, en 1990.

Otras obras

1930 Variaciones para piano.
1942 *Fanfarria para el hombre corriente.*
1967 *Inscape.*

COMPONER ES COMO CONDUCIR POR UNA CARRETERA CON NIEBLA

PETER GRIMES (1945),
BENJAMIN BRITTEN



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ópera británica del siglo xx

ANTES
1689 Primera representación de la ópera de Henry Purcell *Dido y Eneas*.

1871–1896 El libretista W. S. Gilbert y el compositor Arthur Sullivan escriben un total de catorce óperas cómicas, como *HMS Pinafore* y *El Mikado*.

1902 Estreno en el teatro Savoy (Londres) de *Merrie England*, de Edward German, una historia de rivalidades amorosas en la corte de Isabel I de Inglaterra.

1922 Tras el éxito de su suite orquestal *The Planets*, Gustav Holst compone la ópera en un acto *The Perfect Fool*.

DESPUÉS
1955 Representación de la primera ópera de Michael Tippett, *The Midsummer Marriage*, en Covent Garden.

1966 La ópera en un acto *Purgatory*, de Hugo Weisgall, se estrena en el Festival de Cheltenham (RU).

1968 El Festival de Aldeburgh acoge la primera representación de la ópera de Harrison Birtwistle *Punch and Judy*.

1984 Se representa por primera vez *Donde viven los monstruos*, de Oliver Knussen, con libreto de Maurice Sendak, en el Teatro Nacional de Londres.



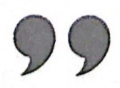
Playa de Aldeburgh, el pueblo costero que inspiró *Peter Grimes*. La ópera se representó allí en 2013 para conmemorar el centenario del nacimiento de Britten.

Desde la muerte de Henry Purcell en 1695 hasta finales del siglo xix, la música británica estuvo dominada por compositores europeos como Händel, Johann Christian Bach y Mendelssohn. Hubo que esperar a las *Variaciones Enigma* (1899) de Edward Elgar para que un compositor británico empezara a revitalizar la música del país prácticamente en solitario.

En esa época, la ópera británica estaba en una situación especialmente precaria. Aunque las óperas cómicas de Gilbert y Sullivan eran populares, al igual que la opereta *Merrie England* de Edward German, Purcell aún carecía de un sucesor serio. Elgar nunca llegó a acabar *The Spanish Lady*, su única incursión en la ópera, mientras que Vaughan Williams trabajó durante años en su primera ópera, *Hugh the Drover*, en la que incluyó canciones y dichos populares con la esperanza de crear una obra auténticamente británica. Sin embargo, cuando se estrenó en 1924, la acogida no fue muy entusiasta.



La música [...] tiene la belleza de la soledad del dolor; de la fuerza y de la libertad [...] de la decepción y del amor jamás satisfecho.
Benjamin Britten



El joven Benjamin Britten no apreciaba la escuela pastoral inglesa y escribió acerca de Vaughan Williams que «no me gusta su música, por más que lo intento». Su deseo era emprender estudios de posgrado con el compositor austriaco Alban Berg, alumno de Arnold Schönberg y cuya *Suite lírica* admiraba, pero sus padres lo disuadieron.

En 1930, el mismo año en el que Britten iniciaba sus estudios en el Royal College of Music de Londres, se fundó la Compañía Vic-Wells, con el objetivo de promocionar el teatro, la ópera y el ballet británicos. En

Véase también: *Dido y Eneas* 72–77 ▪ *Tosca* 194–197 ▪ *Peer Gynt* 208–209 ▪ *The Wreckers* 232–239 ▪ *A Child of Our Time* 284–285



Quería expresar mi conocimiento de la lucha incesante de los hombres y las mujeres cuya subsistencia depende del mar.
Benjamin Britten



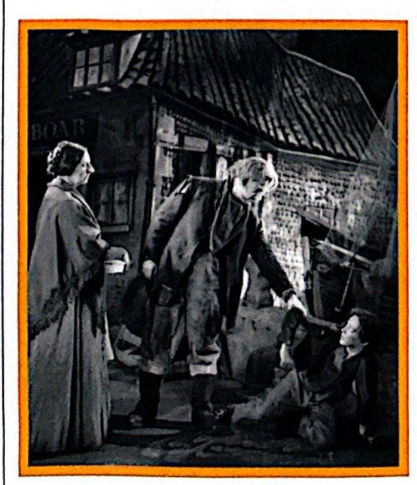
1934, el Old Vic Theatre se convirtió en el centro del teatro hablado, y el Sadler's Wells, en el cuartel general de la ópera y el ballet (la Compañía de Ópera del Covent Garden, luego Royal Opera, no se fundó hasta 1946). Britten creía firmemente que su país necesitaba una compañía de ópera nacional permanente y pensó que la del Sadler's Wells, después Compañía de la Ópera Nacional Inglesa, era un buen primer paso.

La inspiración de Grimes

Durante la Segunda Guerra Mundial, Britten y su compañero, el tenor y también pacifista Peter Pears, pasaron tres años en EE UU. Allí, Britten leyó el poema *The Borough* de George Crabbe, publicado en 1810, que dedica toda una sección al malvado Peter Grimes, un marginado homicida perseguido por sus convecinos. El largo poema presenta a la población de Aldeburgh (Suffolk), en la costa este inglesa, y describe el llano paisaje local, el terreno pantanoso, las playas pedregosas y el movimiento del oleaje. Emocionó tanto a Britten que decidió usar la historia de Peter Grimes como argumento de una ópera y regresar a su Suffolk natal.

Pese al riesgo que entrañaba cruzar el Atlántico en tiempo de guerra, Britten y Pears viajaron a Inglaterra a bordo de un carguero, el *Axel Johnson*. Durante los 19 días que duró la travesía trabajaron en el libreto de su nuevo proyecto, rodeados de la que Peter Pears describió como «una tripulación de desalmados, malhablados e ignorantes». Era un entorno ideal para el inicio de la primera obra seria de Britten, en la que el mar es un telón de fondo inquietante.

Ya en Suffolk, Britten siguió trabajando en el libreto con el escritor Montagu Slater. Britten, un hombre muy sensible, quería explorar la personalidad del marginado de Crabbe. Él mismo se sentía marginado por la sociedad, y no solo a causa de su pacifismo. Había conocido a Peter Pears en 1937, y ambos sufrieron por el amor que sentían el uno por el otro (la homosexualidad estuvo prohibida en Reino Unido hasta 1967). »



La soprano Joan Cross interpreta a la maestra, Peter Pears a Peter Grimes (centro) y Leonard Thompson al aprendiz en la producción original de la ópera en 1945.



Benjamin Britten

Britten, nacido en Lowestoft (Inglaterra) en 1913, tocó el piano y compuso desde muy pequeño. Estudió con el compositor y violinista Frank Bridge, y en 1930 obtuvo una beca para el Royal College of Music de Londres.

Entre 1939 y 1942, Britten y el tenor Peter Pears vivieron en EE UU. Cuando regresaron a Londres, Pears se incorporó a la Compañía de Ópera de Sadler's Wells, en cuyo teatro se estrenó *Peter Grimes* en 1945. El éxito de la ópera despertó el interés por todas sus obras posteriores.

Britten y Pears formaron el English Opera Group en 1947 y en 1948 impulsaron el Festival de Aldeburgh. En 1962 se estrenó el *Réquiem de guerra* de Britten en la catedral de Coventry, recién reconstruida. En 1976, unos meses antes de morir por una insuficiencia cardiaca, Britten recibió un título nobiliario. Fue el primer compositor y músico miembro de la Cámara de los Lores.

Otras obras

1946 *The Young Person's Guide to the Orchestra.*
1951 *Billy Budd.*
1961 *Réquiem de guerra.*

Personajes principales de *Peter Grimes*

Enemigos

Mrs. Sedley *(mezzosoprano)*
La chismosa del pueblo

Auntie (contralto)
La dueña del *pub* del pueblo

Swallow (bajo)
Abogado

Bob Boles (tenor)
Pescador y metodista

La gente del pueblo
(coro)

Peter Grimes
El antihéroe, violento, solitario y marginado

Amigos

Ellen Orford (soprano)
Maestra que ve la parte buena de Grimes y quiere casarse con él

Capitán Balstrode (barítono)
Capitán de barco jubilado

Ned Keene (barítono)
Boticario

Ovaciones para una obra maestra

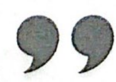
Peter Grimes se representó por primera vez en el Teatro Sadler's Wells el 7 de junio de 1945. La compositora y directora Imogen Holst, que después codirigió el Festival de Aldeburgh, recordaba así el momento: «Ningún miembro de la audiencia podrá olvidar jamás la emoción de esa noche». Cuando la tragedia llegó a su silencioso fin, y la ópera terminó, percibió que el público sabía que había presenciado una obra maestra: «Se pusieron en pie y empezaron a gritar y gritar».

La ópera debe su popularidad en parte al drama psicológico y a la profundidad de la caracterización de los personajes. Un pescador atormentado, solitario y complejo, Peter Grimes, acaba de ser absuelto de la muerte de un aprendiz, pero se le advierte que no puede buscar un sustituto. Enfrentado a la hostilidad de la población, Grimes anhela en vano el amor y la sencillez de la vida doméstica junto a su amiga Ellen Orford, una maestra viuda, pero la relación no prospera. En el dueto del prólogo «The truth… the pity… and the truth», Ellen canta en un luminoso acorde en mi mayor, pero Grimes empieza en fa menor. Poco a poco, Grimes va dejando paso a Ellen, y la pareja acaba cantando al unísono, aunque por poco tiempo.

Desafiando al pueblo, Grimes consigue otro aprendiz y sella así su destino. Cuando Ellen descubre un moratón en el chico y acusa a Grimes de maltratarlo, la gente del pueblo ve cómo Grimes la golpea y huye. Decididos a lincharlo, los aldeanos se dirigen a la cabaña de Grimes, en lo alto de un acantilado, al ritmo de un tambor que parece anunciar una tragedia inminente, pero no sucede nada, ya que Grimes está en alta mar, pescando. Sin embargo, su aprendiz ha caído por el acantilado y ha muerto. Luego, su jersey aparece en la playa, y la gente vuelve a la cabaña. Grimes, sin salida, rema mar adentro y hunde la barca. La ópera termina a la mañana siguiente, cuando una lúgubre sirena acompaña al anuncio de que se



Quería alguien a quien perturbar y controlar, quería un chico obediente que soportara los golpes de su mano despiadada.
Peter Grimes



está hundiendo un barco, pero que es imposible rescatarlo porque está demasiado lejos.

Acumular tensión

La música de *Peter Grimes* posee una fuerza tensional asombrosa, que Peter Pears describió como «las mínimas notas necesarias para conseguir el máximo efecto». Este estilo austero, ya evidente en las primeras obras de Britten, como *A Boy Was Born* (1933) y *Les Illuminations* (1939) resultaba descarnado en comparación con la escuela de composición pastoral inglesa. En *Peter Grimes*, la música expresa el drama en todo momento. En el cuarteto «Hi! Give us a hand!» de la primera escena del primer acto, por ejemplo, los cuatro personajes cantan al mismo tiempo, imitando una discusión, mientras que la mezcla de canción, discurso y risas del coro «Assign your prettiness to me», en el tercer acto, transmite la sencillez natural de los aldeanos. Por el contrario, al final de la ópera, el canon del coro evoca la amenaza de la multitud.

Entre los actos también se utilizan intermedios orquestales. Los llamados *Cuatro interludios marinos* («Amanecer», «Mañana de domingo», «Claro de luna» y «Tormenta»), que se interpretan con frecuencia de manera independiente, crean atmósfera, evocan las emociones de los personajes y anticipan el drama, desde los dulces violines y flautas que representan un amanecer en la costa hasta el retumbar de los metales que anuncia una tormenta inminente.

Britten compuso otras óperas, como *Billy Budd* (1951), basada en la novela de Herman Melville *Billy Budd, Sailor*, y *Muerte en Venecia* (1973), basada en la novela de Thomas Mann. Además de situar la ópera británica moderna en el repertorio internacional, Britten promovió activamente la música de otros compositores. También defendía los elementos tradicionales de la ópera, como un buen argumento, una atmósfera evocadora y un coro grande y emocionante. Básicamente, recuperó el concepto de la ópera como entretenimiento en una época dominada por el minimalismo. ■



Britten está inmortalizado en una vidriera de John Piper en la iglesia de Aldeburgh. *El horno ardiente* (en la imagen) evoca las tres «parábolas sacras» de Britten.



El English Opera Group lleva al Jubilee Hall el atrezo para *Let's Make an Opera*, de Britten, durante el festival de Aldeburgh de 1949.

Festivales de música

El Festival de Aldeburgh, impulsado por Britten y sus amigos en 1948, alcanzó categoría internacional en unas décadas. Fue el último de un número creciente de festivales de música, como el de Bayreuth, fundado por Richard Wagner en 1876 para representar sus óperas, o el de Salzburgo, que celebra la música de Mozart desde su fundación en 1877. En Italia, el centenario del nacimiento de Verdi en 1913 motivó las primeras representaciones de ópera en la Arena de Verona, sede de un festival anual cada verano.

Como en Europa, los festivales de música clásica florecieron en EE UU desde la década de 1870, si bien la Händel and Haydn Society de Boston ya había celebrado su primer festival trienal en 1858. En el siglo xx, los conciertos del compositor Henry Kimball Hadley de 1934 fueron el germen del Festival de Tanglewood (Massachusetts).

MUSICA CONTEMP

ORANEA

Pierre Schaeffer y **Pierre Henry** componen *Sinfonía para un hombre solo* con sonidos grabados.



1950

1956



En la Unión Soviética, el ballet *Espartaco* de **Aram Jachaturián**, sobre la rebelión de los esclavos contra Roma en el siglo I a.C., recibe el premio Lenin.

En Francia, **Iannis Xenakis** compone *Pithoprakta*, una obra inspirada en principios matemáticos y de ingeniería.



1956–1957

1958



Tres orquestas interpretan simultáneamente *Gruppen*, de **Karlheinz Stockhausen**, en su estreno en Colonia (Alemania).

Treno por las víctimas de Hiroshima, del polaco **Krzysztof Penderecki**, explora el sonorismo con una orquesta de 52 instrumentos de cuerda.



1960

1964



Terry Riley compone *In C*, una de las primeras piezas minimalistas, sin un número de intérpretes ni una duración predeterminados.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los compositores empezaron a buscar maneras cada vez más atrevidas de reconfigurar el lenguaje musical. Dieron la espalda al pasado y buscaron otras fuentes de inspiración, como las matemáticas y la física; subvirtieron el concepto de estructura y cuestionaron aspectos fundamentales, como qué es un instrumento musical, la necesidad de un «intérprete» e incluso qué es la música.

En Europa, la generación de la posguerra llevó al límite el método de composición serial de Arnold Schönberg y aplicó la técnica al volumen y a la duración, además de a la tonalidad. Alentados por Olivier Messiaen, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen se convirtieron en los faros del serialismo, mientras que Iannis Xenakis lo utilizó como punto de partida para una música basada en teorías matemáticas y acústicas. La tecnología abrió un mundo sonoro completamente nuevo y se convirtió en otra gran fuente de inspiración. En París, Pierre Henry y Pierre Schaeffer fueron los pioneros de una técnica conocida como música concreta, cuyos elementos básicos son sonidos grabados en cinta magnética.

En esa misma época, un joven compositor estadounidense, John Cage, exploraba la música determinada por el azar, o música aleatoria, y estudiaba el potencial musical del silencio. Decidía los elementos clave de sus composiciones lanzando monedas al aire u ordenando varillas de adivinación del *I Ching* y daba instrucciones gráficas ambiguas a los intérpretes. Una de sus obras *(4'33")* especificaba cuatro minutos y 33 segundos de silencio, durante los que solo se podía oír el ruido ambiental del auditorio.

Las ideas se propagan

Después de la muerte de Stalin en 1953, los compositores del otro lado del Telón de Acero, donde los regímenes soviéticos habían censurado la música que consideraban degenerada o subversiva, pudieron acceder a ideas nuevas. György Ligeti, nacido en la Rumanía comunista, llegó a Occidente a través de Hungría en 1956 y desarrolló un estilo idiosincrásico a partir del contacto con la música de Stockhausen y sus contemporáneos para acabar inspirándose en la teoría del caos y en las matemáticas de los fractales.

Cuando se relajaron las restricciones al arte en Polonia, Krzysztof

1967



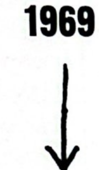
Toru Takemitsu yuxtapone las tradiciones oriental y occidental en la obra orquestal *Pasos de noviembre*.

1968



Luciano Berio usa el *collage* y las citas para componer un caleidoscopio de texturas musicales en *Sinfonía*.

1969



Ocho canciones para un rey loco, obra de **Peter Maxwell Davies** basada en palabras del rey británico Jorge III, presenta un nuevo tipo de «teatro musical».

1976



Con un texto mínimo y sin intermedios, *Einstein en la playa*, de **Philip Glass**, subvierte la narrativa tradicional de la ópera.

1977



Apocalipsis, inspirada en la Biblia, del compositor canadiense **Raymond Murray Schafer**, contiene múltiples coros, directores y orquestas.

1993

La Sinfonía n.º 4 de **Witold Lutosławski**, de 25 minutos de duración, se interpreta como un movimiento continuo de dos secciones.

2000



Jennifer Higdon compone y estrena *blue cathedral*, el epítome de la vuelta al lirismo.

2011

El compositor estadounidense **Eric Whitacre** adapta su obra instrumental *October* para coral en *Alleluia*.

Penderecki y otros aprovecharon la oportunidad para crear un lenguaje musical nuevo y compusieron piezas para instrumentos convencionales en «bloques sonoros» que recordaban la música electrónica o, como Witold Lutosławski, introdujeron elementos aleatorios en sus obras. Este enfoque ecléctico de la composición musical mediante la integración de elementos de varios estilos también caracterizó la música de Luciano Berio, que desarrolló el *collage* musical.

Nacimiento del minimalismo

La mayor parte de esta música dejaba perplejos a los oyentes y los ahuyentaba, y en la década de 1960, EE UU lideró una reacción contraria. En lugar de la complejidad, algunos compositores jóvenes defendían la sencillez, o minimalismo. Este estilo, impulsado por Terry Riley y dotado de nuevo ímpetu por Philip Glass y Steve Reich, se caracterizaba por la repetición y por armonías básicas, inspiradas en parte en las cualidades hipnóticas de la música africana y asiática. Varios compositores alentaban la improvisación de los intérpretes: en *In C*, de Riley, los músicos deciden el orden, la duración y el tempo de la pieza.

Tendencias transculturales

A fines de la década de 1960, cuando se ampliaron los horizontes políticos, sociales y tecnológicos, la hibridación de culturas musicales se hizo cada vez más evidente, como puede apreciarse en la obra de Toru Takemitsu, que componía para instrumentos occidentales y japoneses, o en la música transcultural de Kaija Saariaho. Los compositores clásicos también asimilaron ideas de la cultura popular e incorporaron a sus obras elementos propios de la música pop y rock, además del jazz, al mismo tiempo que aprovechaban las nuevas posibilidades tecnológicas. Por ejemplo, la obra *In Seven Days*, del compositor británico Thomas Adès, es una obra multimedia, y el estadounidense Eric Whitacre ha explorado la posibilidad de conjuntos «virtuales», reunidos por Internet.

Aún es demasiado pronto para saber qué rumbo seguirá la música clásica en el siglo XXI o cuál será el siguiente movimiento musical, pero la historia nos dice que los compositores seguirán buscando y encontrando nuevas maneras de expresión musical. ■

EL SONIDO ES EL VOCABULARIO DE LA NATURALEZA

SINFONÍA PARA UN HOMBRE SOLO (1949–1950), PIERRE SCHAEFFER/ PIERRE HENRY



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música electrónica y música concreta

ANTES
1939 En *Imaginary Landscape No. 1*, el primer ejemplo de música electroacústica, John Cage utiliza giradiscos de velocidad variable, registros de frecuencia, piano amortiguado y platillos.

1948 Compuesto totalmente por grabaciones de trenes de vapor, *Étude aux chemins de fer*, de Pierre Schaeffer, se emite junto con sus otros primeros estudios de sonido.

DESPUÉS
1952–1953 Olivier Messiaen compone su única obra electrónica, *Timbres-durées*.

1954 *Déserts*, de Edgard Varèse, que alterna secciones de música concreta con otras escritas para una orquesta de viento y percusión, se emite desde París el 2 de diciembre.

1956 En *Gesang der Jünglinge*, Stockhausen mezcla sonidos derivados de la voz blanca de un niño de coro con sonidos electrónicos manipulados.

1958 Edgard Varèse escribe *Poème électronique* para el futurista Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas, diseñado por Le Corbusier.

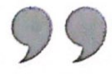
Véase también: *Cuarteto para el fin de los tiempos* 282–283 ▪ *4'33"* 302–305 ▪ *Gruppen* 306–307 ▪ *Pithoprakta* 308 ▪ *Sinfonía*, de Berio 316–317

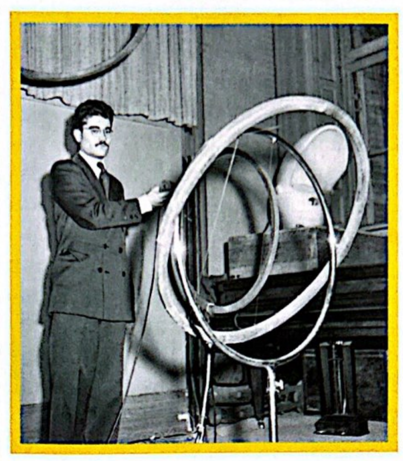
Tras la Segunda Guerra Mundial, los compositores, como muchas otras figuras creativas, sintieron la necesidad de buscar una estética distinta que les permitiera crear obras no contaminadas (consideraban que la música orquestal y la ópera, ambas complejas y promovidas por el Estado, lo estaban) por la vinculación a regímenes anteriores, sobre todo al Tercer Reich, sus aliados y los países que había ocupado. Algunos recurrieron a formas de serialismo (en el que las notas se repiten en un orden específico) desarrolladas a partir de las estructuras orgánicas de Anton von Webern, uno de los primeros exponentes de la música serial y uno de los compositores cuya obra había sido denunciada por «degenerada» por el nazismo.

Otros hallaron un nuevo punto de partida grabando sonidos ordinarios y cotidianos que luego reunían en composiciones parecidas a *collages* y que solo había que reproducir en un disco o una cinta, sin necesidad de músicos que las interpretaran en salas de conciertos. Este fue el origen de la música concreta, uno de los primeros tipos de música electrónica.



Se ha añadido algo nuevo, un nuevo arte sonoro. ¿Me equivoco al llamarlo música?
Pierre Schaeffer





Pierre Henry, en un concierto en París en 1952, usó cuatro grandes bobinas receptoras para mostrar que el sonido transmitido por cuatro altavoces podía moverse en un espacio de escucha.

Pierre Schaeffer empezó a trabajar en la *Symphonie de bruits (Sinfonía de ruidos)* en el Studio d'Essai de la Radiodiffusion Nationale. Este estudio, fundado en 1942 por el director teatral Jacques Copeau y sus alumnos como centro de la Resistencia en la radio francesa, se convirtió en la cuna de la música concreta. Junto con Pierre Henry, que se incorporó al estudio electrónico en 1949, Schaeffer transformó su sinfonía original en la *Symphonie pour un homme seul (Sinfonía para un hombre solo)*, que estrenó en la Escuela Normal de Música de París en 1950. Henry empezó a dirigir el que luego se llamó Grupo de Investigación de Música Concreta, el organismo que estudió y desarrolló la música concreta entre 1951 y 1958.

Los sonidos de una vida

En origen, la sinfonía constaba de 22 movimientos en los que se usaban giradiscos y mezcladores. En una emisión de 1951, el número de »

Pierre Schaeffer y Pierre Henry

Pierre Schaeffer nació en Nancy en 1910, en el seno de una familia de músicos, pero estudió ingeniería y se diplomó en la Escuela Politécnica antes de incorporarse, en 1936, a la futura Radiodifusión-Televisión Francesa (RTF). En 1949 conoció a Pierre Henry, un compositor y percusionista parisino nacido en 1927 que había estudiado en el Conservatorio de París con los compositores Nadia Boulanger y Olivier Messiaen. Ambos formaron el Grupo de Investigación de Música Concreta y continuaron colaborando hasta 1958, cuando el más prolífico Henry fundó su propio estudio, Applications de Procédés Sonores en Musique Electroacoustique.

Henry siguió componiendo música electrónica para cine y ballet, además de la incompleta *Misa de Liverpool*, una misa electrónica encargada para la consagración de la Catedral Metropolitana de Liverpool en 1968. Falleció en París en 2017, a la edad de 89 años.

Por su parte, Schaeffer compuso poco más, pero continuó escribiendo y enseñando (Jean-Michel Jarre, pionero de la música electrónica, fue uno de sus alumnos), y murió en Aix-en-Provence en 1995, a los 85 años.

Otras colaboraciones

1950 *La course au kilocycle* (para radio).
1953 *Orphée 53*.
1957 *Sahara d'aujourd'hui*.



Las bandas sonoras y los efectos de la mayoría de los programas de la BBC se mezclaron en el Alexandra Palace (Londres), hasta principios de la década de 1950.

movimientos se redujo a once, pero luego volvió a aumentar a doce con la revisión de Henry de 1966, que hoy se acepta como la versión oficial. Se trata de una obra exploratoria en la que se utilizan sonidos grabados y técnicas nuevas de un modo relativamente sencillo y algo burdo si se compara con lo conseguido posteriormente en el campo de la música electrónica.

El primero y el séptimo de los doce movimientos de la versión revisada de 1966 se titulan, respectivamente, «Prosopopée 1» y «Prosopopée 2» (*prosopopée*, en español prosopopeya, es un término retórico de origen griego que designa una manera de hablar haciéndose pasar por otro). Otros movimientos reciben nombres musicales, como «Valse» y «Scherzo»; dos llevan los evocadores nombres de «Erotica» y «Eroïca», y otros dos («Collectif» y «Apostrophe») sugieren intercambios verbales. «Strette», el título del último movimiento, evoca el término italiano *stretto*, que se suele usar para designar fugas o finales operísticos e indica un aumento de velocidad o de la riqueza de la textura cuando se retoman sonidos anteriores.

En su libro de 1952 *À la recherche d'une musique concrète (En busca de una música concreta)*, Schaeffer describió la naturaleza personal de la obra y enumeró algunos de sus elementos sonoros. Afirmó que un hombre podía ser su propio instrumento y usar mucho más que las doce notas de la voz cantada: «Llora, silba, camina, golpea con el puño, ríe, gime. Su corazón late, su respiración se acelera, pronuncia palabras, llama y responde a la llamada de otros».

El coreógrafo Maurice Béjart supo ver el gran potencial expresivo de la *Sinfonía para un hombre solo* y la usó como partitura para una pieza de danza del mismo título que creó en 1955, con la que obtuvo su primer éxito y que se ha interpretado en múltiples ocasiones.

Legado musical

Schaeffer compuso muy poco a partir de 1962. Nombrado profesor de música electrónica del Conservatorio de París en 1968, siguió desplegando su actividad en una amplia variedad de aspectos artísticos que abarcan desde estudios teóricos sobre música concreta y otras técnicas electrónicas hasta la organización y dirección de grupos dedicados a los nuevos géneros.

Henry continuó explorando el medio que había contribuido a inventar trabajando con Béjart, el coreógrafo Alwin Nikolais, el compositor Michel

Sonidos usados en los doce movimientos de la *Sinfonía para un hombre solo*

1. Prosopopée I	Golpes en una puerta, gritos, canturreos, silbidos y cantos sin letra.
2. Partita	En su mayoría, alguien que toca un piano preparado.
3. Valse	Compuesto por los sonidos distorsionados de una orquesta que toca fragmentos de un vals, con varias voces superpuestas.
4. Erotica	Voz femenina riendo y ronroneando de placer.
5. Scherzo	Voces conversando, reproducidas a distintas velocidades y alternadas con sonidos aislados de piano.
6. Collectif	Voces relajadas sobre acordes de piano suaves y sostenidos.
7. Prosopopée II	El sonido de pisadas se alterna con distintas notas del piano.
8. Eroïca	Sonidos de objetos que chocan con una voz reproducida al revés.
9. Apostrophe	Voces masculinas y femeninas repiten frases líricas sobre breves ideas rítmicas en el piano.
10. Intermezzo	Sonidos parecidos a fragmentos de una oración colectiva sobre un tenso acompañamiento de percusión.
11. Cadence	Sonidos de golpes sobre madera y metal.
12. Strette	A un inicio fuerte y eruptivo sigue un resumen de todo lo anterior, con sonidos de percusión, ruidos de multitud y sirenas.

Colombier y la banda de rock británica Spooky Tooth. Su obra influyó en compositores de múltiples estilos, como el músico y productor británico William Orbit; Mat Ducasse, de la banda británica Skylab, y el productor y DJ británico Fatboy Slim.

Otros compositores que trabajaron brevemente en el Grupo de Investigación de Música Concreta fueron Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y el veterano Edgard Varèse, que agradeció el advenimiento de un medio que había anhelado durante toda su vida. Sin embargo, las principales contribuciones a esta música nacida en París se dieron en otro lugar.

En 1952, el teórico y compositor alemán Herbert Eimert inauguró un departamento de música electrónica en los estudios de radio de Colonia. Allí se le unió Stockhausen, y ambos pasaron de trabajar con sonidos grabados en diversos contextos (como hacía la música concreta) a utilizar sonidos producidos electrónicamente. En 1953 y 1954, Stockhausen creó dos importantes estudios en música electrónica pura antes de empezar a mezclar sonidos reales y electrónicos en su obra maestra *Gesang der Jünglinge* (1955–1956).



Una ópera para ciegos, una acción sin argumento, un poema hecho de ruidos y notas, de fragmentos de texto, hablado o musical.

Pierre Schaeffer

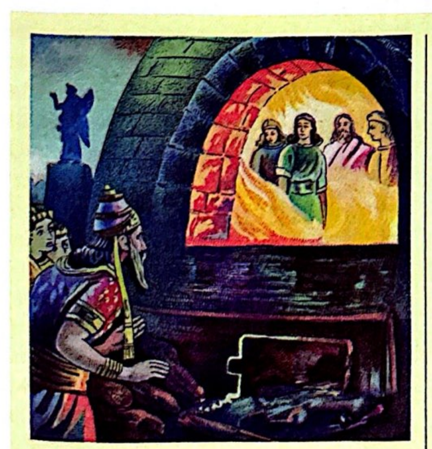
***Descripción de la sinfonía en La musique concrète* (1973)**



Nuevos espacios experimentales

Los estudios similares a los de Colonia empezaron a aparecer en todo el mundo, como en Nueva York, Tokio, Múnich o Milán, donde los compositores italianos Luciano Berio y Bruno Maderna fundaron las terceras instalaciones europeas de música electrónica. En Londres, la BBC lanzó en 1958 su Radiophonic Workshop, que empezó a crear música para radio y televisión, como el tema de *Dr Who* (1963), compuesto por el australiano Ron Grainer y realizado por Delia Derbyshire. En esa misma época se grabaron en estudios europeos obras importantes, como el *Poème électronique* de Varèse o las del griego Iannis Xenakis.

En 1977 se inauguró en París el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), del que Boulez era director y que contaba con figuras como Berio y el compositor y trombonista franco-esloveno Vinko Globokar. Desde entonces, muchos compositores han investigado y realizado composiciones en el IRCAM, primero con medios electrónicos y luego informáticos. Esta institución sigue llevando a cabo una importante labor a la hora de aplicar las innovaciones tecnológicas a la creación musical. Algunas de las figuras destacadas que han trabajado allí son Jonathan Harvey, Harrison Birtwistle, George Benjamin, Kaija Saariaho, Unsuk Chin, Gérard Grisey y Tristan Murail. ■



La historia bíblica de los jóvenes que sobreviven en un horno, en la que se inspiró Stockhausen, representada en una tarjeta didáctica (*c.* 1900).

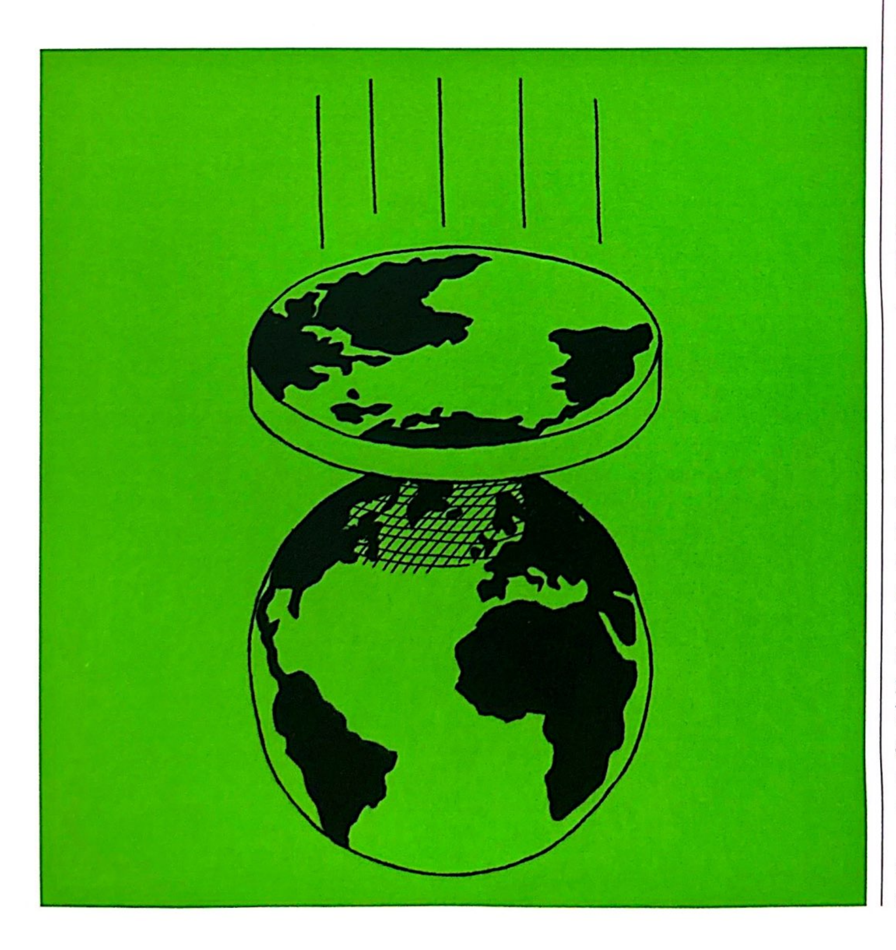
Gesang der Jünglinge

Karlheinz Stockhausen creó su *Gesang der Jünglinge (Canción de los jóvenes)* en los estudios de la Radiodifusión del Oeste Alemán entre 1955 y 1956. El texto procede del libro bíblico de Daniel, donde se narra la historia de los jóvenes hebreos Sidrac, Misac y Abdénago a los que el rey Nabucodonosor hizo arrojar a un horno ardiente por negarse a adorar su imagen. Milagrosamente ilesos, los tres jóvenes cantan alabando a Dios entre las llamas.

Considerada por algunos la primera obra maestra creada con técnicas de sonido a partir de los experimentos de Schaeffer y Henry, refleja la base espiritual de casi toda la obra de Stockhausen. Con tonos y pulsos generados electrónicamente, ruido blanco filtrado y la voz de un niño de coro de 12 años de edad, Josef Protschka, Stockhausen creó un torbellino de texturas ricas y complejas, a distintas velocidades y niveles dinámicos, y utilizando el espacio que rodea al público mediante un sonido de cuatro canales (originalmente cinco). El resultado de todo ello es una obra virtuosística que mantiene un impulso constante gracias a su estructura general organizada a la perfección.

NO ENTIENDO POR QUE LA GENTE TEME A LAS IDEAS NUEVAS: A MI ME DAN MIEDO LAS ANTIGUAS

***4'33"* (1952), JOHN CAGE**



EN CONTEXTO

ENFOQUE
Indeterminación, música aleatoria y silencio

ANTES
1787 Se cree que Mozart escribe «Instrucciones para componer tantos valses o *Schleifer* como se desee con dos dados, sin saber nada de música ni de composición».

1915 Marcel Duchamp compone *Erratum musicale* para tres voces sacando tarjetas de un sombrero.

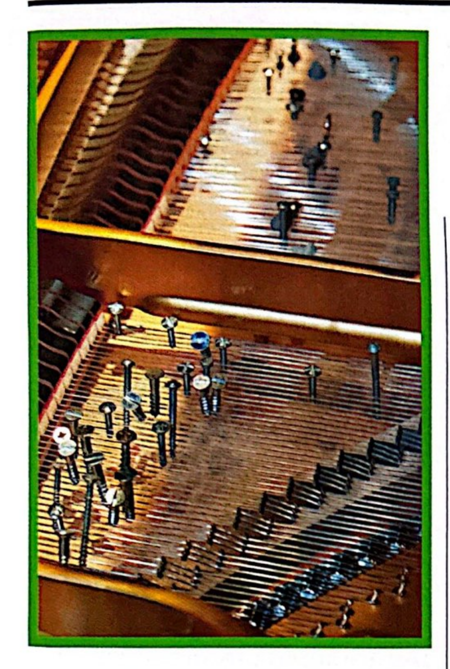
DESPUÉS
1967 Cornelius Cardew completa *Treatise*, una gran partitura gráfica sin parámetros musicales.

1983 Morton Feldman acaba su obra más larga: Cuarteto de cuerda n.º 2, en la que explora el lento desarrollo de la música.

Durante siglos, la «indeterminación» había sido una de las características de la música clásica, desde las obras barrocas con bajo cifrado, que dejaba que el teclado completara la armonía de un modo no estipulado por el compositor, hasta los «juegos de dados musicales» del siglo XVIII, en los que se lanzaban dados para decidir el orden de una serie de ideas musicales dadas por un compositor. Una versión de este juego atribuida a Mozart plantea la posibilidad de crear hasta 45 949 729 863 572 161 valses.

En el siglo XX, los compositores vanguardistas llevaron el concepto más lejos y acuñaron la denomi-

Véase también: *Pierrot lunaire* 240–245 ▪ *Parade* 256–257 ▪ *Gruppen* 306–307 ▪ *In C* 312–313 ▪ *Six Pianos* 320 ▪ *Einstein en la playa* 321



Los experimentos sonoros de Cage le llevaron a inventar el «piano preparado», un piano cuyo sonido es modificado por objetos colocados sobre o entre las cuerdas.

nación de «música aleatoria» para designar aquellas composiciones en las que el azar desempeña un papel relevante. Los dadaístas vieron muy pronto que el azar podía formar parte de una estética nueva: el franco-estadounidense Marcel Duchamp compuso dos obras aleatorias entre 1913 y 1915, y los franceses Francis Picabia y Georges Ribemont-Dessaignes escribieron obras que se interpretaron en el Festival Dadá de París en 1920.

El papel del compositor

Aunque su origen fue la experimentación pura, a mediados del siglo XX la música aleatoria ya gozaba de pleno reconocimiento como una reacción contra lo anterior. Desde que los compositores pasaron del bajo cifrado a la notación completa, los intérpretes habían ido perdiendo la sensación de ser músicos creativos, y a medida que la ornamentación improvisada iba desapareciendo y las partituras eran cada vez más detalladas, apareció una postura, defendida por Stravinski, que afirmaba que la interpretación era innecesaria: el músico solo debía reproducir la partitura, sin interferir en lo más mínimo. Esta actitud alcanzó su punto álgido en el serialismo integral, en el que prácticamente todos los parámetros musicales estaban controlados por el sistema compositivo.

Cage, el anarquista

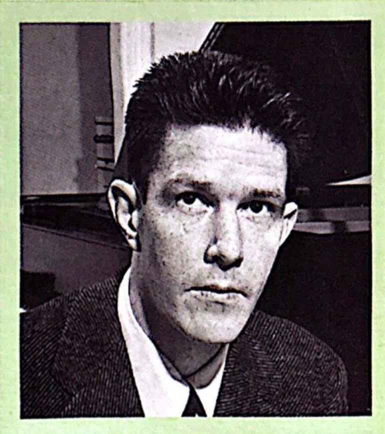
Para el compositor estadounidense John Cage, este desequilibrio de poder a favor del compositor creaba una jerarquía musical contraria a sus ideas socialistas y anarquistas. La única manera de evitarlo era que el compositor interviniera menos (o el intérprete más) en el proceso de la composición. Esto es especialmente evidente en su *Imaginary* »



Desarrollar un oído para los sonidos musicales es como desarrollar un ego. Empiezas a rechazar sonidos que no son musicales y, así, te privas de muchas experiencias.

John Cage





John Cage

Nacido en Los Ángeles en 1912, fue alumno de Arnold Schönberg y Henry Cowell, y en sus primeras obras utilizó técnicas seriales. En 1939 ya había empezado a experimentar con el piano preparado, magnetófonos y otros aparatos tecnológicos. Su concierto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943 le dio a conocer a un mundo musical más amplio.

Durante los años siguientes estudió el budismo y otras filosofías orientales, y se centró en la naturaleza de la música y, sobre todo, en su ausencia. Las composiciones resultantes le aportaron tanto fama como descrédito. Pese a que nunca abandonó las partituras por completo, su experimentalismo le convirtió en todo un icono del movimiento Fluxus, que defendía el sonido y los materiales «encontrados». Siempre tuvo mala salud y en 1992, a los 80 años de edad, sufrió un ictus fatal.

Otras obras

1946–1948 *Sonatas e interludios.*
1958 Concierto para piano y orquesta.
1974–1975 *Études Australes.*
1987 *Europeras I y II.*

Landscape No. 4 for 12 radios (1951), en la que los «intérpretes» manipulan radios de onda corta y no necesitan saber tocar ningún instrumento. Cage no renuncia al papel de compositor, ya que la partitura detalla las distintas frecuencias que deben encontrar los operadores, pero los sonidos que reciben las radios dependen de cuándo y dónde se celebre el concierto y, por lo tanto, son impredecibles. El resultado es un sonido blanco interrumpido por fragmentos de voz y música.

Silencio musical

La trascendental obra de Cage, *4'33"*, durante la cual los intérpretes permanecen sentados en silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, estaba inspirada en el concepto del silencio como un elemento más de la música. Hacía tiempo que los músicos usaban el silencio en sus composiciones, pero para Cage tenía que ver con el concepto japonés del *ma*, la percepción humana del espacio entre objetos como un objeto en sí. Fascinado por la idea del silencio absoluto, Cage fue a la Universidad de Harvard para experimentar en una cámara anecoica, que absorbe todo sonido exterior, y descubrió que incluso allí podía oír dos sonidos, uno agudo y otro grave: los sonidos de su propio cuerpo.

En *4'33"* Cage quiso plasmar su descubrimiento de que ni siquiera en los silencios musicales existe un verdadero silencio. Aunque al público que «escuchó» por primera vez *4'33"* le pareciera una obra absurda, la experiencia de escuchar los ruidos de la sala de conciertos, el fondo sobre el que habitualmente se interpreta la música, resulta reveladora. La duración de la obra, aproximadamente la de un disco de 78 rpm, era un desafío directo a la mercantilización de la música, en especial la música pop, convertida en un producto previsible cuidadosamente empaquetado. Al publicar la partitura (que contiene instrucciones para los intérpretes) y afirmar que la pieza puede ser interpretada por cualquier instrumentista, Cage seguía vinculado a la tradición clásica.

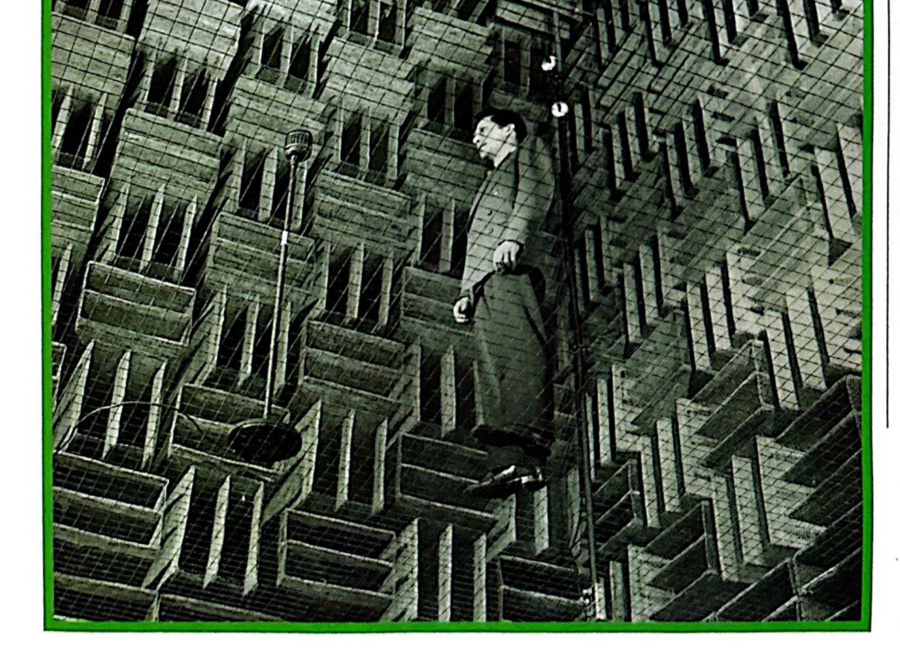


Cuando algo no me parece bello, la primera pregunta que me hago es por qué. Y rápidamente descubro que no hay motivo alguno.
John Cage



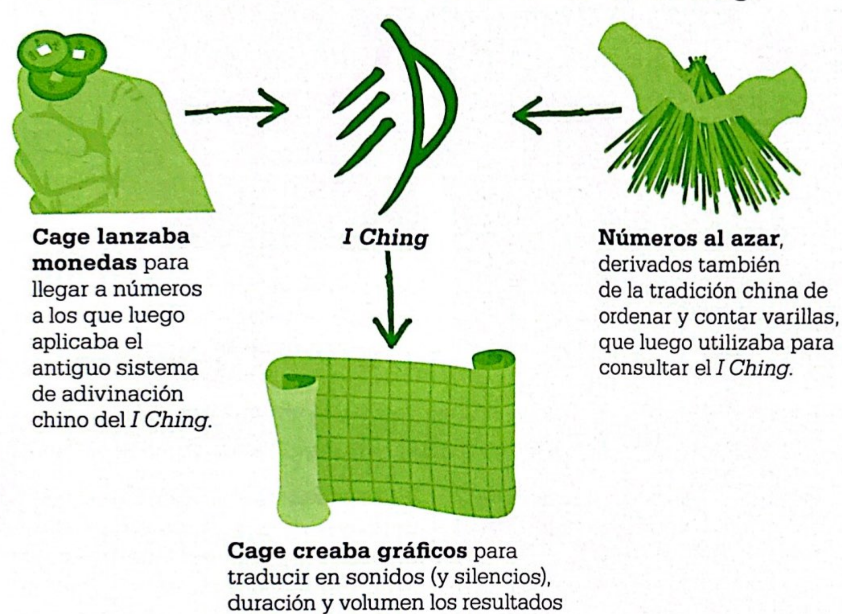
Definición de la música

El estreno de *4'33"* en 1952 abrió las puertas a más especulaciones y experimentos sobre qué es en realidad la música. Un ejemplo extremo es la obra de 1960 de uno de los alumnos de Cage, La Monte Young, titulada *Piano Piece for David Tudor #1* (el pianista y compositor David Tudor también había estrenado *4'33"*), que solo contiene dos instrucciones: «Subir una bala de heno y un cubo de agua al escenario para que el piano coma y beba. El intérprete puede dar de comer al piano, o dejar que este coma solo. En el primer caso, la pieza termina cuando el piano haya comido. En el segundo, concluirá cuando el piano coma o decida no comer». Algunas obras del compositor estadounidense Mor-



Cámara anecoica de los Laboratorios Bell (Nueva Jersey) en la década de 1950. Está forrada de piezas de fibra de vidrio, un material utilizado para absorber las reverberaciones del sonido.

Uno de los métodos aleatorios de John Cage



ton Feldman, que pretendía redefinir el acto de escuchar desplegando la música con gran lentitud y con notas muy largas, planteaban un desafío similar a la ortodoxia musical. Los oyentes acostumbrados a las obras clásicas, de 25 a 30 minutos de duración media, quedaron consternados por su Cuarteto de cuerda n.º 2 (1983), que dura unas cinco horas y desafía el desarrollo convencional. En esta música, casi siempre suave y nunca rápida, y con cambios muy sutiles, cada sonido tiene su propio significado.

Partituras gráficas

Los compositores también quisieron crear una notación que potenciara al intérprete en lugar de esclavizarlo. Así, en su notación para *Projections and Intersections* (1950–1953), Feldman permitía a los intérpretes elegir las alturas y los ritmos. La partitura gráfica fue el nuevo tipo de notación más importante. Por lo general, las partituras gráficas especificaban muy pocos parámetros para los intérpretes; en su lugar les proporcionaban una provocación visual para que crearan la música. Algunas consistían en una serie de instrucciones visuales que definían la forma general de la música, como la de *Aria* (1958) de Cage, pero otras presentaban imágenes complejas y sutiles que apenas guardaban relación con sonidos interpretables.

El ejemplo más notable de notación gráfica es la de *Treatise* (1963–1967), de Cornelius Cardew, con 193 páginas, que deja total libertad a los intérpretes y al mismo tiempo les exige que decidan de antemano el significado de algunos elementos concretos de la partitura. Cuando las tradiciones interpretativas empezaron a fusionarse, la partitura gráfica dejó de servir de inspiración para la improvisación y se convirtió en un medio para repartir equitativamente la responsabilidad de la obra entre el intérprete y el compositor. ■

Music of Changes

En 1951, el compositor Christian Wolff regaló a Cage un ejemplar del *I Ching*, o *Libro de las mutaciones*. Este manual de adivinación chino inspiró el título de *Music of Changes* de Cage, así como gran parte de su contenido. Entusiasmado por la música aleatoria, Cage compuso la obra elaborando gráficos a los que aplicaba el sistema del *I Ching* para generar tonalidades, duración de las notas, dinámicas, tiempos y silencios, además de para determinar cuántas capas de sonido se usarían. Los ritmos resultantes eran demasiado complejos para poder anotarlos, así que Cage empezó a usar la notación proporcional, en la que la distancia entre las notas en la página determinaba su duración. Además, algunas partes de la composición debían tocarse directamente sobre las cuerdas del piano, y el pianista producía sonidos percusivos con baquetas sobre el exterior del instrumento. El resultado fue una obra para piano solista en cuatro libros que supuso un gran reto para David Tudor, pianista habitual de Cage.



Todo es un eco de nada.
John Cage





HA TRANSFORMADO NUESTRO CONCEPTO DE TEMPO Y FORMA MUSICAL

GRUPPEN (1955–1957), KARLHEINZ STOCKHAUSEN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Serialismo integral

ANTES
1948 En París, Pierre Schaeffer da conciertos de música concreta con sonidos pregrabados modificados y manipulados electrónicamente.

1950–1951 Karel Goeyvaerts se convierte en el pionero del «serialismo integral» con *Nummer 1* para dos pianos y *Nummer 2* para trece instrumentos.

DESPUÉS
1970 *Mantra*, para dos pianos y electrónica, marca el inicio del interés de Stockhausen por las fórmulas melódicas.

1980 Stockhausen termina *Donnerstag (Jueves)*, la primera de su ciclo de óperas *Licht*, que compone con la técnica serial de las «superfórmulas».

En 1955, el estudio de la Westdeutscher Rundfunk (WDR, la Radiodifusión del Oeste Alemán) encargó una obra a Karlheinz Stockhausen. En agosto de ese año, el compositor alquiló una habitación en Paspels (este de Suiza) y planeó una obra nueva, grande y ambiciosa. Aunque su intención había sido componer una pieza electrónica, luego optó por la instrumentación convencional y acabó concibiendo una obra a gran escala para tres orquestas simultáneas titulada *Gruppen (Grupos)* que se hizo célebre, tanto por la técnica compositiva como por su sonoridad orquestal.



La repetición se basa en los ritmos corporales, por lo que la identificamos con el latido cardiaco, con caminar o con respirar.
Karlheinz Stockhausen

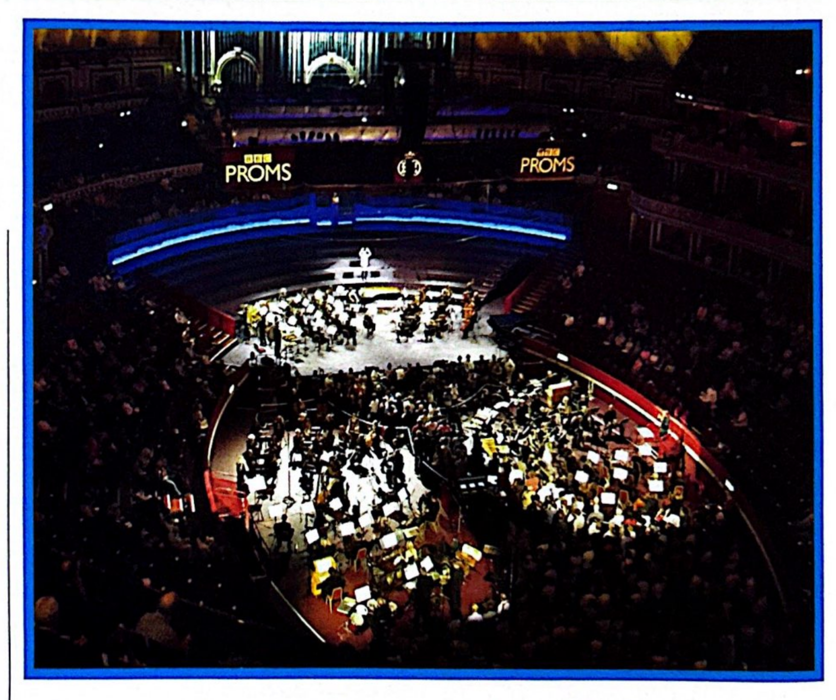


Estructura y espacio

La clave de la técnica de composición de *Gruppen* está en la estructura. En la década de 1920, compositores como Schönberg habían desarrollado un método de escritura musical basado en filas establecidas de doce tonos. Algunos compositores posteriores, como Boulez y Stockhausen, llevaron esta técnica más lejos y utilizaron series o grupos de notas que, además de la altura, determinaban elementos como la dinámica y la duración de las notas, un método que suele denominarse serialismo integral o total. El título de *Gruppen* alude a esta técnica, ya que la obra se basa en 174 fórmulas (grupos cortos de notas). Sin embargo, esto no fue lo único que influyó en su estructura: el perfil de las montañas que Stockhausen veía desde su ventana en Suiza le inspiró los diagramas organizativos de la obra.

Stockhausen escribió su obra para tres orquestas, cada una de ellas con su propio director y con un tempo distinto, con lo que transformó el concepto habitual de tempo musical. Las orquestas se disponen en forma de herradura: una frente al público, otra a la derecha y la otra a la izquierda. Desde estas tres posi-

Véase también: *Pierrot lunaire* 240–245 ▪ Sinfonía op. 21, de Webern 264–265 ▪ *Cuarteto para el fin de los tiempos* 282–283 ▪ *Sinfonía para un hombre solo* 298–301

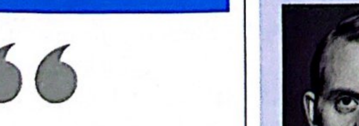


La Orquesta Sinfónica de la BBC interpreta *Gruppen* para tres orquestas el «Día de Stockhausen», en los Proms de la BBC de 2008, con Martyn Brabbins, David Robertson y Pascal Rophé a las batutas.

ciones surge una ingente variedad de sonidos: delicados y agudos de los instrumentos de viento-madera, pasajes de cuerdas pellizcadas y potentes ataques de los metales. El formato de la triple orquesta permite al compositor utilizar también el espacio con fines dramáticos, ya que la atención del público se desplaza de una orquesta a otra. Una orquesta puede retomar el material que acaba de interpretar otra, o las tres se lo van pasando, igual que una pelota.

Transgresión de las normas

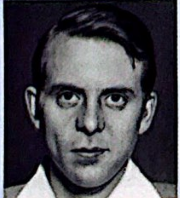
Los momentos más dramáticos de *Gruppen* se dan cuando Stockhausen elude las estrictas normas del serialismo integral. En concreto, hay tres pasajes en que abandona por completo el control serial del tempo y del registro de las notas para crear clímax musicales: uno en que destacan los solos de los tres primeros violines, otro que contiene sonidos percutidos o pellizcados que saltan de una orquesta a otra, y un tercero, casi al final de la obra, con potentes acordes de metales y una cadencia de piano. Stockhausen se hizo famoso por su composición en fórmulas, así como por sus experimentos sobre el espacio, que culminaron en su *Cuarteto para cuerda y helicóptero* (1992–1995). ■



Cada vez que me alegraba de haber descubierto algo, la primera reacción de otros músicos, especialistas, etc., era el rechazo.
Karlheinz Stockhausen



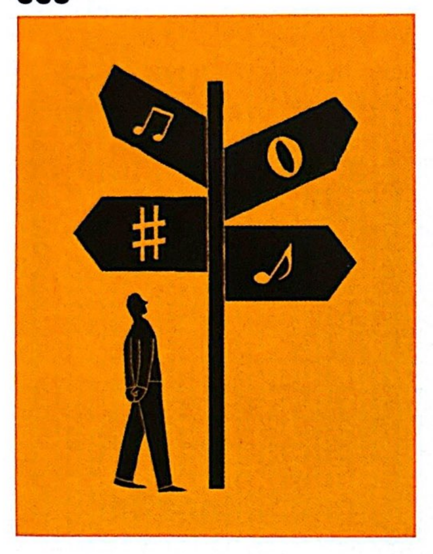
Karlheinz Stockhausen



Nacido en Mödrath, cerca de Colonia, en 1928, estudió música en Colonia. Más adelante fue alumno en París de Olivier Messiaen, cuya técnica de composición serial le impresionó, y de Pierre Schaeffer, de quien aprendió técnicas de música concreta. En 1953, Stockhausen empezó a trabajar en el estudio de música electrónica de la WDR y compuso una gran variedad de obras, desde *Gruppen* hasta piezas electrónicas como *Kontakte* (1958–1960). Su última gran obra fue el ciclo de siete óperas *Licht*. Murió en 2007, a los 79 años.

Otras obras

1955–1956 *Gesang der Jünglige (Canción de los jóvenes).*
1958–1960 *Kontakte (Contactos).*
1968 *Stimmung.*
1977–2003 *Licht (Luz).*



LA FUNCION DEL MUSICO [...] ES LA INVESTIGACION PERPETUA

PITHOPRAKTA (1955–1956), IANNIS XENAKIS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música y matemáticas

ANTES
1742–1750 J. S. Bach escribe *El arte de la fuga*, con catorce fugas y cuatro cánones.

1912 Arnold Schönberg compone el hiperestructurado *Pierrot lunaire*.

1933 Estreno en Nueva York de *Ionisation*, de Edgard Varèse, cuya originalidad tanto admiraba Xenakis.

1936 Béla Bartók compone *Música para cuerdas, percusión y celesta*, en la que introduce el diseño simétrico.

1950–1952 Pierre Boulez amplía el alcance del método dodecafónico de Schönberg y crea la música serial.

DESPUÉS
1960 Krzysztof Penderecki crea bloques sonoros en *Treno por las víctimas de Hiroshima*.

Fue Messiaen quien sugirió a Xenakis que aplicara principios matemáticos y de ingeniería a la composición musical. Xenakis había estudiado ingeniería y trabajaba en París para el arquitecto Le Corbusier después de haber huido del régimen anticomunista de la Grecia de la posguerra.

Base científica

Pithoprakta, una primera obra cuyo título significa «acciones mediante probabilidades», es característica de la técnica de Xenakis a la que llamó «estocástica», un término asociado a la probabilidad matemática. Compuesta para 46 instrumentos de cuerda, dos trombones, un xilófono y un bloque de madera, *Pithoprakta* estaba inspirada en la teoría científica de que la temperatura de un gas depende del movimiento de sus moléculas en el espacio. Xenakis compiló una secuencia de temperaturas y presiones imaginarias y tradujo esa teoría al movimiento de los instrumentos de cuerda por su registro de sonido mediante *glissandi* (deslizamientos rápidos pasando por varias notas). La obra, punteada por el bloque de madera, los trombones y el xilófono, evoca una agitada «masa de sonido» gaseosa.

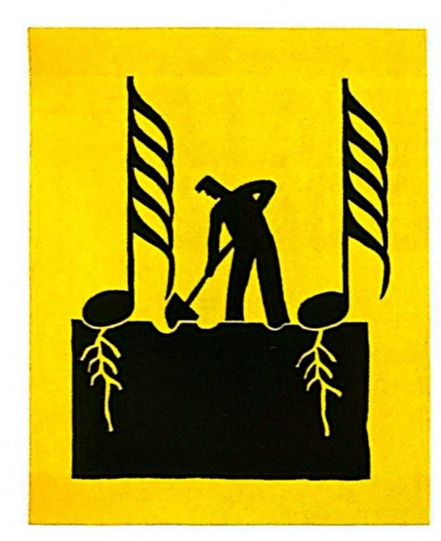


La función del músico debe ser esta investigación fundamental: buscar respuestas a fenómenos que no comprendemos.
Iannis Xenakis



El estilo de Xenakis, definido en su libro *Musiques formelles* (1963), tuvo un impacto de largo recorrido. Uno de los que reconocen su influencia, el galés Richard Barrett, que estudió genética, asegura que le ayudó a decidir dedicarse a la composición musical. ■

Véase también: *Pierrot lunaire* 240–245 ▪ *Cuarteto para el fin de los tiempos* 282–283 ▪ *Gruppen* 306–307 ▪ *Treno por las víctimas de Hiroshima* 310–311



LA INTIMA COMUNION CON EL PUEBLO ES EL ABONO NATURAL QUE NUTRE TODA MI OBRA

ESPARTACO (1956, REV. EN 1968), ARAM JACHATURIÁN

EN CONTEXTO

ENFOQUE
El ballet en la Rusia soviética

ANTES
1921 Mijaíl Gnesin, que luego enseñó a Jachaturián, compone la ópera *La juventud de Abraham*, una de varias obras de tema judío.

1927 Reinhold Glière, que cuenta con el apoyo del Kremlin, estrena el ballet *La amapola roja* en el Teatro Bolshói de Moscú.

1940 *Romeo y Julieta* de Prokófiev es considerado el mejor ballet compuesto durante el periodo soviético.

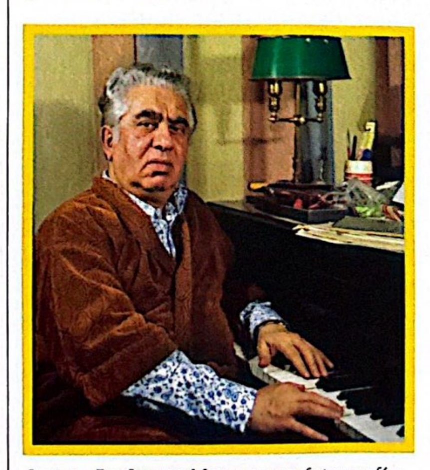
DESPUÉS
1976 El compositor armenio Edgar Hovhannisyan basa su ópera-ballet *Sasuntsi Davit (David de Sasún)* en un poema épico armenio del siglo IX.

El ballet *Espartaco*, más conocido en la versión revisada de 1968, es un espectáculo a gran escala. A diferencia de la mayoría de los ballets, no es romántico, sino heroico: su tema es la rebelión contra Roma encabezada por Espartaco.

El ballet le valió a Jachaturián un premio Lenin el mismo año en que lo compuso. El régimen soviético entendió que simbolizaba la victoria del pueblo ruso contra los opresores zaristas, aunque hoy en día hay quienes lo ven como una referencia a la opresión soviética. En 1948, al igual que Prokófiev y Shostakóvich, Jachaturián había sido denunciado por su música burguesa y «antidemocrática», pero había recuperado el favor oficial, sobre todo tras la muerte de Stalin en 1953.

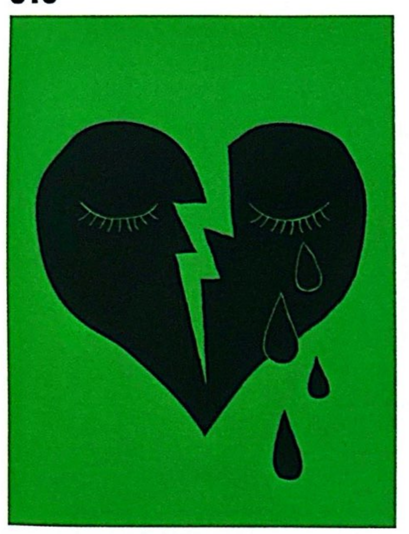
Influencias de infancia

Jachaturián creció en Georgia, entre la música tradicional de Armenia y la de la región del Cáucaso, y fueron las melodías y las inflexiones armónicas de su infancia, junto con su apuesta por la «íntima comunión» con el pueblo y su música, las fuentes de inspiración fundamentales de su producción musical. El exultante «Adagio de Espartaco y Frigia» y la «Danza del sable» del ballet *Gayaneh* se han utilizado con frecuencia en el cine y la televisión. La versión completa de *Espartaco* de 1968 continúa siendo un pilar del repertorio de ballet ruso. ■



Aram Jachaturián en una fotografía de su etapa de madurez, cuando estaba en la cúspide de la fama, fue aclamado mundialmente por sus populares ballets *Espartaco* y *Gayaneh*.

Véase también: *El cascanueces* 190–191 ▪ *Romeo y Julieta* 272 ▪ Sinfonía n.º 5, op. 47, de Shostakóvich 274–279



ME SORPRENDIO LA CARGA EMOCIONAL DE LA OBRA

TRENO POR LAS VÍCTIMAS DE HIROSHIMA (1960), KRZYSZTOF PENDERECKI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La música tras el Telón de Acero

ANTES
1946 Andrei Zhdánov, nombrado por Stalin, impone una política de «realismo socialista» que defiende la música convencional en Europa oriental y se opone a las composiciones vanguardistas.

1958 Compositores rusos como Edison Denisov y Sofia Gubaidulina emulan la música experimental occidental y son acusados de disidencia.

DESPUÉS
1961 El húngaro György Ligeti compone *Atmosphères* para orquesta, con deslizamientos y combinaciones de grupos de notas.

1970 Estreno del Concierto para violonchelo de Witold Lutosławski, que consigue éxito internacional con el trasfondo de la inestabilidad política de su Polonia natal.

Para muchos de sus oyentes contemporáneos, *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1960) del polaco Krzysztof Penderecki marcó el inicio de una nueva etapa de innovación musical en la Europa oriental comunista. Hasta entonces, la mayor parte de la música de aquella región se había ceñido a un estilo realista socialista tradicional. Sin embargo, en el *Treno* de Penderecki, el público se encontró ante un paisaje sonoro inaudito de instrumentos de cuerda, gemidos y susurros. La obra está escrita para una orquesta de cuerda de 52 músicos, cada uno con su propia melodía individual y con las secciones subdividas en grupos. Por ejemplo, los 24 violines están divididos en

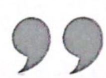
El cenotafio del Parque de la Paz de Hiroshima (Japón) conmemora a los que perdieron la vida en el bombardeo de Hiroshima, que inspiró el título del *Treno*.



Véase también: Sinfonía n.º 5, op. 47, de Shostakóvich 274–279 ▪ *Espartaco* 309 ▪ Sinfonía n.º 4, de Lutosławski 323 ▪ *Estudios*, de Ligeti 324



Una obra profundamente perturbadora y de atmósfera desoladoramente cataclísmica, con una técnica de composición muy personal.
Karl H. Wörner
Escritor



cuatro grupos de seis para experimentar con las posiciones del sonido. Al principio de la obra, los cuatro tocan un grupo de notas casi al límite agudo de sus registros. A partir de entonces, y durante toda la pieza, los miembros de los grupos tocan en distintas alturas, separadas solo por medio semitono en grupos de notas, lo que origina la sensación de inquietud que destila la obra.

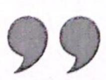
Jugar con la técnica

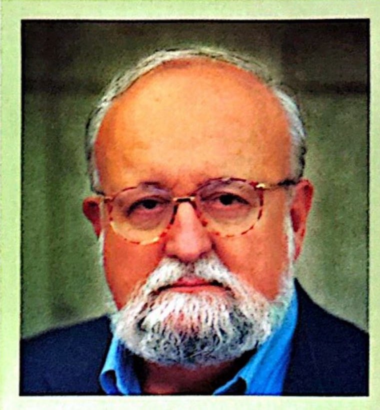
El *Treno* no tiene una estructura convencional, sino que gira en torno a bloques sonoros, algunos de ellos basados en el grupo de notas de apertura y otros en texturas más finas, líneas instrumentales y otros materiales. El sonido de la mayor parte de la obra resulta sorprendente porque Penderecki pide a los intérpretes que produzcan timbres poco habituales con técnicas peculiares, como pasar el arco sobre el puente, a lo largo del diapasón o entre el puente y el cordal, o golpear el cuerpo del instrumento con el arco o los dedos. El resultado es una composición muy distinta de todas sus contemporáneas. Penderecki la concibió como una obra de música abstracta y pensaba titularla *8'37"* por su duración. Sin embargo, y aunque no estaba inspirada en la detonación de la bomba atómica, la tituló *Treno por las víctimas de Hiroshima* para potenciar su impacto emocional antes de presentarla a un premio de composición de la Unesco.

Penderecki también diseñó una modalidad de notación gráfica única para su música. En lugar de con barras de compás, indicó los tiempos en segundos a intervalos regulares en la partitura. Los bloques de medios semitonos se indican sobre la partitura con bandas horizontales. También creó otros símbolos, como un palo de nota que indicaba al músico que debía subir o bajar medio semitono, o líneas onduladas que indicaban un *vibrato*. El *Treno* hizo famoso a Penderecki e influyó en otros compositores de Europa oriental, como Henryk Górecki o Kazimierz Serocki en Polonia, o el húngaro György Ligeti, que ensayaron nuevos sonidos y texturas y otras maneras de componer a partir de bloques sonoros. ▪



No era realmente música política [...] sino una música totalmente adecuada a los tiempos que estábamos viviendo.
Krzysztof Penderecki





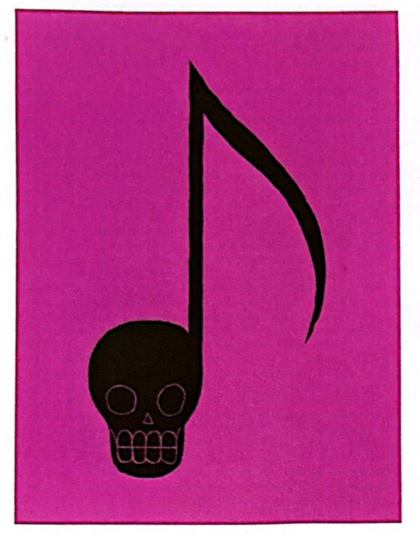
Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki nació en Dębica (Polonia) en 1933 y estudió en la Academia de Música de Cracovia. Dos años después de su graduación se hizo famoso por su *Treno por las víctimas de Hiroshima*. En muchas de sus obras posteriores también utilizó una instrumentación poco convencional, como la sierra musical o la máquina de escribir. Su *Pasión según san Lucas* (1966), en la que combinó texturas insólitas con una forma tradicional y un tema cristiano, aún fue más conocida.

En la década de 1970, Penderecki fue profesor en Yale y empezó a componer música más convencional, como su Sinfonía n.º 2 (1980). Con su variado catálogo de obras, Penderecki, que sigue componiendo, es considerado el compositor polaco vivo más importante.

Otras obras

1960 *Anaklasis*, para 42 instrumentos de cuerda y percusión.
1970–1971 *Utrenja*.
1984 *Réquiem polaco*.
1988–1995 Sinfonía n.º 3.



SI TE CONVIERTES EN UN ISMO, LO QUE HACES HA MUERTO

IN C (1964), TERRY RILEY

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Minimalismo

ANTES
1893 Erik Satie compone *Vexations*, una pieza para piano que se considera precursora del minimalismo.

1958 La Monte Young compone su *Trío de cuerda*, considerado la primera obra musical minimalista.

1960–1962 En *Mescalin Mix*, Riley desarrolla la técnica de las repeticiones utilizando el *delay* en la grabación.

DESPUÉS
1967–1968 Philip Glass compone una serie de piezas minimalistas, como *Gradus* (para saxofón solista) y *1+1* (para tablero amplificado).

1971 La canción «Baba O 'Riley», de The Who, dedicada a Terry Riley, empieza con un *riff* de teclado inspirado en la repetición característica del minimalismo.

En los EE UU de la década de 1950, artistas como Donald Judd, Richard Serra y Frank Stella defendieron un nuevo tipo de minimalismo inspirado en parte en el movimiento De Stijl fundado por Piet Mondrian, entre otros, en 1917. Se basaba en el uso de materiales sencillos, con frecuencia industriales, y carecía de significado o influencia explícitos. También algunos compositores, como La Monte Young, Steve Reich y Terry Riley, quisieron desnudar la notación, la instrumentación y el ritmo hasta dejarlos en lo esencial. Además, añadieron materiales nuevos, incluidos *samples* de sonidos que grababan en cinta magnética y reproducían en un bucle continuo.



In C es revolucionaria porque introduce la repetición como una fuerza constructiva primaria en la música occidental.

Robert Davidson
Compositor y alumno de Riley



Nuevos horizontes

In C, la obra de Terry Riley que definió el estilo musical que luego se conoció como minimalismo, se caracteriza por un ritmo estable, la transformación gradual y la repetición de frases cortas o células musicales, de modo que la atención no se centra en un objetivo hacia el que avanza la música, sino en un proceso de cambio continuo.

La primera intención de Riley no era componer una obra «minimalista». *In C* surgió de la experimentación con bucles de secuencias grabadas, sobre todo durante su colaboración con el trompetista Chet Baker para crear la música de una producción teatral, *The Gift*, en París en 1963. Riley grabó a Baker y a sus músicos, hizo cintas con fragmentos en bucle y las reprodujo simultáneamente, pero empezando desde distintos puntos, de modo que se repetían de manera asincrónica.

En *In C* usó una técnica similar, pero con músicos en directo. La pieza consta de 53 frases musicales de distinta longitud (aunque ninguna supera las 32 pulsaciones) que

Véase también: *4'33"* 302–305 ▪ *Six Pianos* 320 ▪ *Einstein en la playa* 321



Terry Riley acompaña al teclado al músico oriundo de Lahore Prandit Pran Nath (uno de sus primeros mentores) durante un concierto en el teatro Le Palace de París en 1972.

pueden ser interpretadas por cualquier combinación de instrumentos y por un número indeterminado de ejecutantes, aunque Riley prefiere grupos de 25 a 30 músicos. Estos tocan las frases en orden, pero pueden repetir cada una de ellas tantas veces como deseen, por lo que la pieza puede durar desde unos 20 minutos hasta varias horas. También empiezan las frases en distintos momentos, por lo que no siempre están sincronizados.

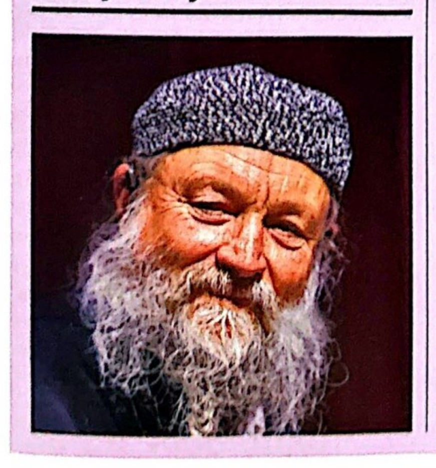
El soporte de la obra son las pulsaciones rítmicas de un músico que repite de principio a fin la nota do (*C*, en inglés), que actúa como una especie de metrónomo, generalmente al piano o con un instrumento de percusión como la marimba.

Una presencia duradera

Aunque se dice que *In C* es la primera obra verdaderamente minimalista, siguió a varios experimentos llevados a cabo a partir de finales de la década de 1950 y presenta diferencias importantes respecto a otras obras del estilo. En la mayoría de las obras minimalistas, el compositor controla el material con mucho más rigor que Riley, que deja a los intérpretes decisiones fundamentales, como la instrumentación y el número de repeticiones, a la manera de la música aleatoria (decidida por el azar).

Riley rechaza la etiqueta de «minimalista» y se resiste a verse limitado por ismos de cualquier índole. A pesar de ello, su obra ha ejercido una gran influencia en compositores como Michael Nyman o Gavin Bryars, en Reino Unido; Steve Reich y Philip Glass en EE UU, o Arvo Pärt en Estonia, que han incorporado elementos minimalistas en sus obras. El hipnótico enfoque musical de Riley también influyó en el auge de la música ambiental en la década de 1970. ■

Terry Riley



Nacido en California en 1935, conoció a La Monte Young, con quien iba a forjar un nuevo y radical enfoque de la música, cuando estudiaba composición en la Universidad de California. En la década de 1960, además de ser el primero en usar fragmentos de música grabados en bucle, adoptó la técnica de la superposición de pistas, sobre todo en el álbum *A Rainbow in Curved Air* (1969), donde interpretó todas las voces instrumentales y que ejerció una influencia clave en *Tubular Bells* (1972) de Mike Oldfield. En la década de 1970 estudió la música clásica india, que continuó combinando con su interés en la música de vanguardia occidental y el jazz. En esa misma década comenzó su colaboración con el Kronos Quartet, con el que ha producido numerosas obras, como *Sun Rings*, que contiene sonidos grabados en el espacio.

Otras obras

1969 *A Rainbow in Curved Air.*
1971–1972 *Persian Surgery Dervishes.*
1989 *Salome Dances for Peace.*
2002 *Sun Rings.*



ANHELO ESCULPIR [...] UN TONO UNICO Y DOLOROSO TAN INTENSO COMO EL PROPIO SILENCIO

PASOS DE NOVIEMBRE (1967), TORU TAKEMITSU

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Oriente se encuentra con Occidente

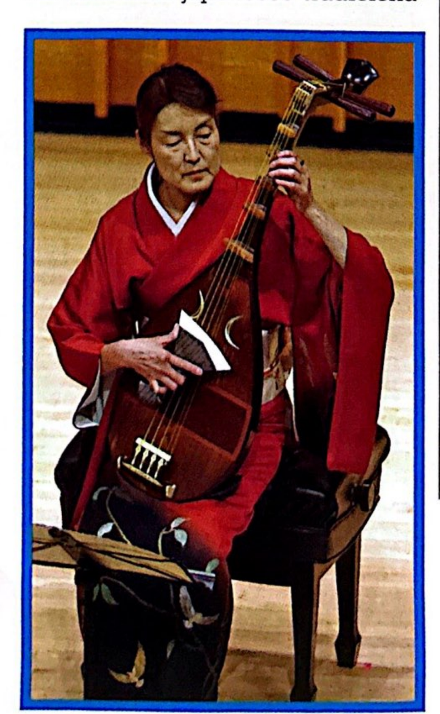
ANTES
1903 Claude Debussy, inspirado por Asia oriental y la moda europea del exotismo, imita melodías chinas y japonesas en «Pagodas», el primer movimiento de *Estampas.*

DESPUÉS
1991 En *Quotation of Dream*, subtitulada «Say, Sea, Take Me» (un verso de un poema de Emily Dickinson), Takemitsu cita *El mar* de Debussy.

1998 El compositor chino-estadounidense Tan Dun dedica su *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra* a la memoria de Takemitsu.

Takemitsu compuso su obra *Pasos de noviembre* en su casa de campo del monte Asama, en el centro de Honshu (Japón). Solo tenía consigo las partituras para piano originales de *Preludio a la siesta de un fauno* y de *Jeux*, de Debussy, con su notación multicolor y comentarios manuscritos.

En *Pasos de noviembre* recurre a instrumentos japoneses tradicionales, como el *shakuhachi* (una flauta vertical) y la *biwa* (un laúd de mástil corto), con el objetivo, no de fusionar sus sonidos con los de la orquesta occidental, sino de contraponer sus timbres respectivos. De este modo logró recuperar la naturaleza esencial de los instrumentos japoneses y crear una intensidad sorprendente sobre el flujo de sonido de la orquesta, en un lenguaje tonal único.



Junko Tahara toca la *biwa* tradicional, usada también en *Pasos de noviembre*, en Nueva York en 2007, interpretando música de Joji Yuasa, uno de los primeros miembros del taller experimental de Takemitsu.

Un universo musical

Takemitsu oyó por primera vez música clásica occidental, representada por figuras como Claude Debussy, Alban Berg y Olivier Messiaen, durante el servicio militar en la Segunda Guerra Mundial, y creó un mundo cósmico musical propio imbuyendo de sensibilidad oriental y japonesa la influencia de esos músicos. Inspirado por la rara intuición de Debussy, llegó a reconocer «las luces y las sombras del sonido» en lo que denominó «densidad de tonos». De Messiaen aprendió «la concepción de

Véase también: *La canción de la tierra* 198–201 ▪ *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *Cuarteto para el fin de los tiempos* 282–283 ▪ *4'33"* 302–305



Soy un jardinero del tiempo. Quiero crear un jardín conectado a un tiempo infinito.
Toru Takemitsu



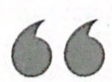
la forma y el color del tiempo» y, de hecho, compuso su pieza para piano *Esbozo del árbol de la lluvia II* (1992) en memoria de este compositor.

A diferencia de Messiaen, Takemitsu no profesaba ninguna religión concreta, aunque se consideraba una persona religiosa. Para él, el acto de componer era una oración: lo asimilaba a «tomar una parte de un "río de sonido" eterno que discurre por el mundo que nos rodea». Al igual que su amigo John Cage, fascinado por las setas, y Messiaen, apasionado amante de las aves, sentía una conexión profunda con el mundo natural. Como indican los títulos de muchas de sus obras, sentía que su música estaba íntimamente vinculada a la naturaleza y al universo.

El silencio y el sonido

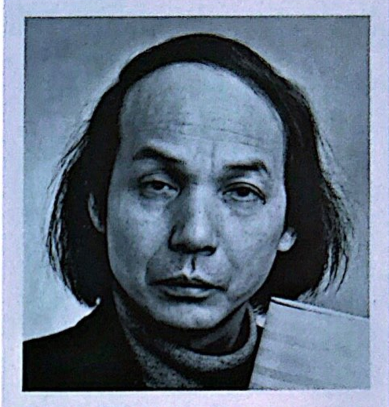
Takemitsu estaba profundamente interesado en la relación entre el silencio y el sonido. Para él, el concepto oriental de *ma*, un silencio intenso entre sonidos, era lo opuesto a la idea occidental de «silencio» musical, que es una pausa de reposo. Según Takemitsu, en Oriente, «un tono del *shakuhachi* se puede convertir en *Hotoke* [Dios]», es decir, un tono aislado puede encarnar la naturaleza cósmica; por el contrario, en Occidente los tonos se unen en melodías, ritmos y armonías. Takemitsu jamás empleó formas musicales occidentales convencionales. Por lo general, sus obras son breves, un reflejo de las formas poéticas características de la literatura japonesa, como el haiku.

Una de las señas de identidad de la música de Takemitsu es el cromatismo. Al ser tal vez la orquesta occidental el medio con más capacidad para crear tonalidades de distintos colores, no es casualidad que compusiera numerosas obras orquestales. También desarrolló técnicas de composición únicas que luego adoptaron otros compositores japoneses. En la obra para piano *Les yeux clos* (*Con los ojos cerrados*, 1979), creó capas de melodías simultáneas con notas de valores ligeramente distintos, de modo que cada nota llega con una anticipación o un retraso diminutos, eliminando así la sensación de las pulsaciones y creando una textura de apariencia fluida. La música de Takemitsu es absolutamente original, una yuxtaposición única de las tradiciones musicales japonesa y occidental. ▪



Los tonos occidentales avanzan en horizontal, pero el tono del *shakuhachi* se eleva en vertical, como un árbol.
Toru Takemitsu





Toru Takemitsu

Nació en Tokio (Japón) en 1930 y aunque estudió composición con Yasuji Kiyose en 1948, fue básicamente autodidacta. En 1951 organizó el taller experimental Jikken Kobo junto con el poeta Shuzo Takiguchi y otros que usaban métodos vanguardistas. El *Réquiem para orquesta de cuerda* (1957), escrito tras la muerte del compositor Fumio Hayasaka, a quien adoraba, fue elogiado por Stravinski, y el éxito de *Pasos de noviembre* una década después consolidó la reputación internacional de Takemitsu como el compositor japonés más importante. A partir de la década de 1970 utilizó menos instrumentos japoneses en sus obras y optó por instrumentos occidentales convencionales y sonoridades más tonales, como en *Una cuerda alrededor del otoño* (1989). También compuso bandas sonoras para más de noventa películas japonesas. Murió en Tokio en 1996.

Otras obras

1957 *Réquiem para orquesta de cuerda.*
1979 *En un jardín otoñal.*
1994 *Archipiélago S.*



EN LA MUSICA [. . .] LAS COSAS NO MEJORAN NI EMPEORAN, EVOLUCIONAN Y SE TRANSFORMAN

SINFONÍA (1968–1969), LUCIANO BERIO

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Citas y *collages*

ANTES
1906 Charles Ives, compositor estadounidense, compone «Central Park in the Dark», un primer ejemplo de *collage* musical.

1952 En la obra *Imaginary Landscape* n°. 5, John Cage crea un *collage* impredecible a partir de 42 discos como materiales originales.

DESPUÉS
1977 Alfred Schnittke compone su *Concerto Grosso* n.° 1, un ejemplo de la técnica de *collage* a la que denominó «poliestilismo».

1981 *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* muestra las técnicas de mezclas de DJ que se convertirán en la base del hip hop.



The Swingle Singers cantan en 1965 con una batería y un contrabajo por todo acompañamiento, como era habitual. Este grupo francés hacía versiones de jazz de obras populares y clásicas.

Los grandes cambios sociales que caracterizaron la década de 1960 alcanzaron su punto álgido en 1968, el año en que la *Sinfonía* de Luciano Berio se interpretó por primera vez. Los hechos que propiciaron esos cambios, como el movimiento por los derechos civiles, las protestas estudiantiles, la difusión de nuevos canales de comunicación y el choque entre el arte elitista y la cultura popular, tuvieron lugar en las calles y los hogares de todo el mundo, y llegaron hasta Luciano Berio, que desmanteló y reconstruyó la historia de la música clásica.

Sinfonía, cuyo título alude deliberadamente al género sinfónico tradicional, consagró a Berio como uno de los compositores más innovadores de su generación. Encargada por Leonard Bernstein y la Orquesta Sinfónica de Nueva York, es cono-

Véase también: *Magnus liber organi* 28–31 ▪ Sinfonía n.º 4, de Ives 254–255 ▪ *Sinfonía para un hombre solo* 298–301 ▪ *Gruppen* 306–307

cida sobre todo por su extraordinario tercer movimiento, un torbellino de citas musicales que van desde Bach hasta Boulez. La cita más larga, de doce minutos de duración, es el «Scherzo» de la Sinfonía n.º 2 de Mahler, «Resurrección».

La técnica de las citas

No era la primera vez que un compositor utilizaba las citas musicales o incluso el *collage*. Ya en 1906, antes de que artistas como Picasso y Braque crearan *collages* visuales a principios de la década de 1910, Charles Ives había combinado distintas melodías y estilos musicales en «Central Park in the Dark». En fechas más recientes, John Cage había empezado a experimentar reproduciendo discos y radios sintonizadas en distintas emisoras simultáneamente. En cierto modo, las citas habían formado parte de la música clásica desde que los maestros del *organum* usaran cantos gregorianos para componer música sacra polifónica en el siglo XII. Sin embargo, *Sinfonía* fue la primera obra en que las citas se usaban hasta tal extremo: todo un movimiento para orquesta completa creado casi íntegramente con materiales prestados.

En cuanto a las líneas vocales, ocho cantantes interpretan un texto que combina pasajes de la novela *El innombrable* de Samuel Beckett con fragmentos de James Joyce y Paul Valéry, instrucciones musicales y eslóganes del Mayo francés. Para que los cantantes resultaran audibles, hubo que amplificar sus voces, y Berio recurrió a The Swingle Singers, grupo popular en la época, por su familiaridad con el micrófono.

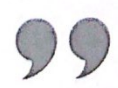
Sinfonía es una meditación en cinco partes sobre el pasado y el futuro. Originalmente, la primera parte se concibió como una pieza independiente. «O King», el segundo movimiento, fue compuesto en 1967 como homenaje a Martin Luther King, Jr. Tras el asesinato de King en abril de 1968, Berio decidió incorporarlo a la *Sinfonía* y ampliarlo en una obra para cuatro cantantes y orquesta completa que hoy es un himno a la memoria del líder de la lucha por los derechos civiles. El texto repite el nombre de King descompuesto en fonemas (las unidades de sonido mínimas de una palabra) a lo largo de amplios intervalos de tiempo, como si se evaporara en el aire.

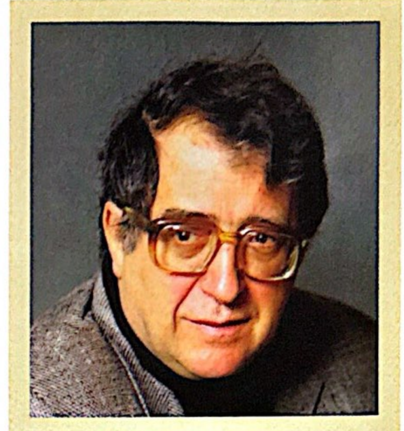
Otras influencias

El cuarto movimiento de la *Sinfonía* también es un lamento en el que Berio llora la pérdida de los héroes y las ideas del segundo y el tercer movimiento. A diferencia de estos, el primer movimiento es un estudio de los mitos de la creación brasileños a partir de un texto extraído del revolucionario ensayo sobre mitología *Lo crudo y lo cocido* (1964) de Claude Lévi-Strauss. El quinto y último movimiento, que Berio añadió cuando la obra ya se había estrenado, sintetiza los cuatro anteriores y reflexiona acerca de ellos. ▪



Usé a Mahler como homenaje a Leonard Bernstein, que tanto ha hecho por su música.
Luciano Berio





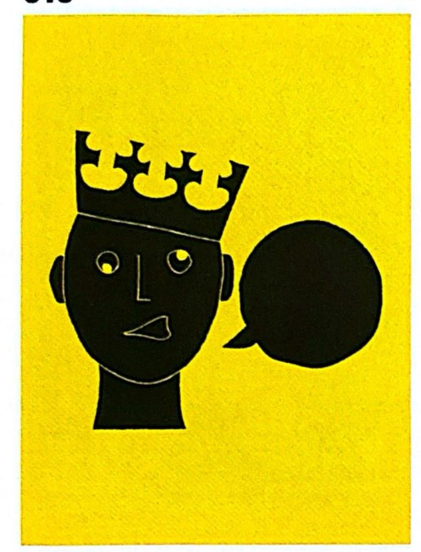
Luciano Berio

Nació en Oneglia (Italia) en 1924, y su padre y su abuelo, ambos organistas, le enseñaron a tocar el piano. Estudió en el Conservatorio de Milán tras la Segunda Guerra Mundial, pero una antigua herida en la mano le obligó a renunciar al piano y a dedicarse a la composición. En 1959 contrajo matrimonio con la cantante y compositora estadounidense Cathy Berberian, y compuso varias obras para ella antes de divorciarse en 1964.

Empezó a interesarse por las nuevas tendencias en la década de 1950 y se convirtió en el principal compositor de la vanguardia musical italiana. En 1955 fundó en Milán uno de los primeros estudios electrónicos del mundo junto con Bruno Maderna. Berio fue también muy respetado como profesor de composición, sobre todo en la Juilliard School de Nueva York. Steve Reich y Phil Lesh, el guitarrista de Grateful Dead, fueron alumnos suyos. Murió en Roma en 2003.

Otras obras

1958 *Thema (Omaggio a Joyce).*
1966 *Sequenza III.*
1977 *Coro.*



SI ME DICES UNA MENTIRA, QUE SEA UNA MENTIRA NEGRA

OCHO CANCIONES PARA UN REY LOCO (1969), PETER MAXWELL DAVIES

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Teatro y radicalismo en la música inglesa

ANTES
1912 El ciclo de canciones melodramático *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg lanza el concepto de vanguardia.

1968 La violencia ritual de la ópera *Punch and Judy*, de Harrison Birtwistle, desconcierta al público en el Festival de Aldeburgh (RU), además de al fundador de este, Benjamin Britten.

DESPUÉS
1972 Estreno en la Royal Opera House (Covent Garden) de la ópera *Taverner* de Davies, un ambicioso retrato de John Taverner, compositor de la época Tudor.

1986 Estreno en Londres de la «tragedia lírica» *La máscara de Orfeo*, de Birtwistle, una elaboración dramática a gran escala de múltiples versiones de la leyenda de Orfeo.

Con algunas excepciones, como las óperas en las que Britten y Tippett exploraron los ámbitos de la psicología y la imaginación, la música clásica británica después de la Segunda Guerra Mundial se ciñó a la tradición. Obras importantes, como *Sinfonía antártica* (1952) de Ralph Vaughan Williams o el Concierto para violonchelo (1956) de William Walton, miraban al pasado tradicional en lugar de a un futuro nuevo y estimulante. Sin embargo, en la década de 1960, la liberación de los hasta entonces reprimidos deseos de cambio social y político desencadenó una revolución en la música clásica.



Los delirios de Jorge III (1738–1820), rey de Gran Bretaña e Irlanda, fueron la desconcertante base del libreto de *Ocho canciones para un rey loco.*

Sangre nueva

Cuando Peter Maxwell Davies ingresó en el Royal Manchester College of Music, en 1952, se encontró con varios alumnos con ideas similares a las suyas: los compositores Harrison Birtwistle y Alexander Goehr, el trompetista y director Elgar Howarth y el pianista John Ogdon. Esta nueva «Escuela de Manchester» era un grupo informal de personalidades artísticas muy diversas. La música de Goehr remitía a la tradición austro-alemana moderna de entreguerras, con raíces en el estilo y la metodología técnica de Arnold Schönberg, mientras que Birtwistle quería reconectar con el ritual teatral antiguo y especialmente con el teatro griego. Por su parte, Davies

Véase también: *Pierrot lunaire* 240–245 ▪ *A Child of Our Time* 284–285 ▪ *Peter Grimes* 288–293 ▪ *In Seven Days* 328

se rebeló contra los métodos pedagógicos convencionales y buscó un lenguaje compositivo moderno a partir de las técnicas y estructuras musicales de la Europa renacentista.

Teatro musical

En la década de 1960, Davies encontró un vehículo para su estilo moderno en el género del «teatro musical» vanguardista, en el que los músicos compartían el escenario con cantantes y actores, cuyos papeles tenían el mismo peso en la trama. El origen de la idea fue *Pierrot lunaire* (1912), la innovadora obra atonal de Schönberg, y su estilo de representación en parte cantada y en parte recitada, y con potentes elementos teatrales.

En 1967, Davies y Birtwistle fundaron un grupo de cámara para representar la obra *Pierrot lunaire* y otras piezas contemporáneas llamado los Pierrot Players por la obra de Schönberg y que en 1970 se convirtió en The Fires of London. El grupo actuaba en locales pequeños representando obras dramáticas provocadoras y subversivas, una de las cuales fue *Ocho canciones para un rey loco*, que abordaba el desequilibrado mundo psicológico del monarca británico Jorge III. Algunos de los intérpretes del grupo estaban encerrados en jaulas sobre el escenario para representar a los pájaros enjaulados con los que al rey le gustaba conversar, y además de los instrumentos tradicionales, como el violín, el violonchelo o el clarinete, se utilizaban otros más peculiares, como un silbato de tren, una barra de acero, un *didgeridoo* y reclamos para aves.

La parte vocal, escrita para el barítono sudafricano Roy Hart, explotaba una extraordinaria gama de sonidos, desde el canto hasta gritos y chillidos, notas extremadamente agudas o graves, e incluso notas simultáneas, cantadas en acordes.

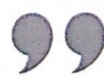
Fusión de sonidos

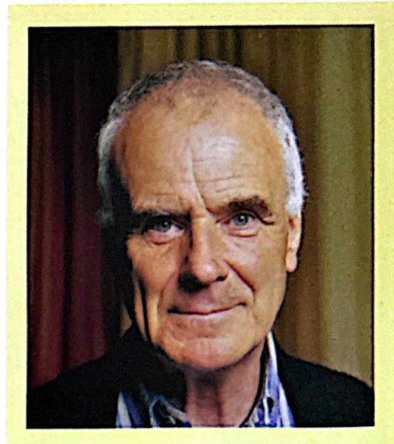
Aunque la obra tuvo un éxito clamoroso, Davies no tardó en alejarse de las obras puramente vanguardistas. A partir de 1972 se centró en las formas clásicas y compuso diez sinfonías orquestales, muchas de ellas inspiradas en las islas Orcadas (Escocia), su nuevo hogar.

A lo largo de su carrera, Davies se forjó la reputación de poliestilista al combinar varios géneros distintos en una misma obra. A principios del siglo XXI, la música clásica británica también se había alejado del dominio de un único grupo de valores estilísticos. La música de Jonathan Harvey se caracterizaba por la fusión de sonidos vocales, instrumentales y electrónicos, mientras que John Tavener consiguió integrar la música del cristianismo ortodoxo oriental en las salas de conciertos occidentales. Por otra parte, la música de Mark-Anthony Turnage es una atrevida mezcla de elementos propios del jazz y piezas clásicas. ■



A veces sospecho que el propio Davies está algo chiflado.
Peter G. Davis
***Crítico musical* (1983)**





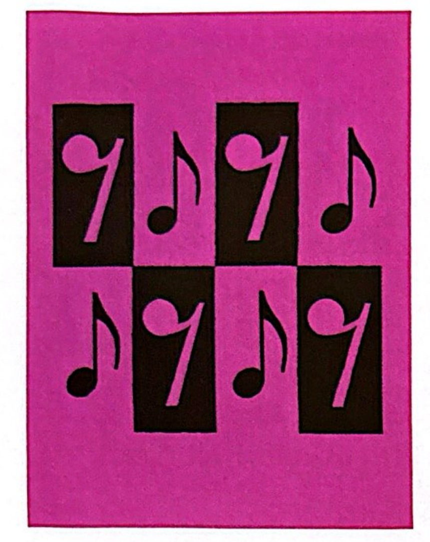
Peter Maxwell Davies

Nacido en Salford (Lancashire) en 1934, obtuvo una beca para el Royal Manchester College of Music. Tras estudiar también en Italia, enseñó música en la Grammar School de Cirencester e inició así un compromiso con la educación musical que mantuvo toda su vida. Estudió y enseñó en EE UU y Australia, y en 1966 regresó a su país, donde se ganó la reputación de figura controvertida de la música contemporánea.

Una visita a las islas Orcadas en 1970 fue el inicio de su estrecha vinculación con dichas islas y su cultura. En 1974 se instaló en la isla de Hoy y luego en la de Sanday. En 1976 fundó el Festival Internacional de Saint Magnus (patrón de las Orcadas), en el que participaban tanto los isleños como músicos profesionales. Fue maestro de música de la reina desde 2004 hasta su muerte, en 2016.

Otras obras

1960 *O Magnum Mysterium.*
1962–1970 *Taverner.*
1969 *Worldes Blis.*
1976–1977 *The Martyrdom of St Magnus.*



LA SUSTITUCION DE PULSACIONES POR SILENCIOS

SIX PIANOS (1973), STEVE REICH

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Minimalismo tardío

ANTES
1958 El compositor estadounidense La Monte Young termina su *Trío de cuerda*, una obra pionera del minimalismo.

1964 En su influyente obra minimalista *In C*, Terry Riley crea sonidos ondulantes mediante fragmentos musicales sencillos.

DESPUÉS
1978 *Ambient 1: Music for Airports*, de Brian Eno, lleva el minimalismo musical a la cultura popular y contribuye a crear el género de la música ambiental.

1982 El minimalismo y el canto gregoriano medieval influyen en el estonio Arvo Pärt en obras como la *Pasión según san Juan*.

En *Six Pianos*, estrenada en 1973 en Nueva York, Reich usa la técnica de «defase» que había desarrollado en la década de 1960. Los seis pianistas tocan el mismo módulo rítmico de ocho pulsaciones repetido, pero cada uno con notas distintas. La repetición del módulo produce oleadas de sonido con una textura muy rica a medida que los pianistas entran y salen de fase unos respecto a otros.

Ritmo y repetición

Reich fue uno de los primeros representantes del minimalismo musical que empezó a surgir en EE UU a finales de la década de 1950. Esta tendencia, encabezada por La Monte Young y Terry Riley, y adoptada después por Philip Glass y Reich, era una reacción contra el serialismo de compositores europeos como Schönberg y Boulez. Frente a las melodías y armonías basadas en la escala cromática dodecafónica, el minimalismo empleaba acordes o secuencias repetidas sin más variación que incrementos diminutos a lo largo de la pieza y también estaba marcado por ritmos fuertes.

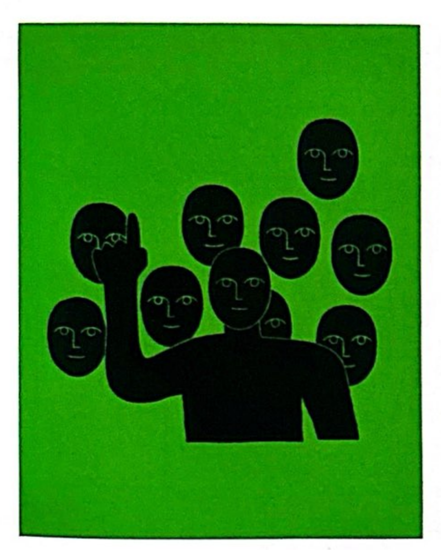
Aunque al principio el estilo de Reich generó controversia, en 1976 su *Music for 18 Musicians* tuvo éxito. En la década de 1980, Reich se alejó del minimalismo más estricto y desarrolló armonías y melodías más ricas.

Otras de sus obras posteriores cuyo estilo ha influido tanto en la música clásica como en la popular son *Different Trains* (1988) y *The Cave* (1993), una ópera multimedia creada junto con su esposa, la artista audiovisual Beryl Korot. ■



Magnetófonos y otros dispositivos de grabación permitieron a Reich (aquí en una fotografía de 1982) perfeccionar la técnica de desfase que luego aplicó a instrumentos en directo.

Véase también: *Pierrot lunaire* 240–245 ▪ *Gruppen* 306–307 ▪ *Treno por las víctimas de Hiroshima* 310–311 ▪ *In C* 312–313 ▪ *Einstein en la playa* 321



IBAMOS MUY POR DELANTE [...] PORQUE TODOS LOS DEMAS SE QUEDARON MUY ATRAS

EINSTEIN EN LA PLAYA (1976), PHILIP GLASS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Minimalismo y ópera

ANTES
1954 Glass visita París y ve películas de Jean Cocteau que se convertirán en la base de sus óperas *Orfeo* (1993), *La Bella y la bestia* (1994) y *Les enfants terribles* (1996).

1965 En una primera incursión en el teatro de vanguardia, Glass compone música para la obra en un acto *Play*, de Samuel Beckett.

DESPUÉS
1977 Los álbumes *Low* y *Heroes*, que David Bowie creó junto con Brian Eno, inspirarán las sinfonías n.º 1 (1992) y n.º 2 (1996) de Glass.

1990 Glass y el músico indio Ravi Shankar lanzan *Passages*, un álbum de música de cámara que han compuesto juntos.

La ópera *Einstein en la playa*, creada por Philip Glass en colaboración con el director de teatro vanguardista Robert Wilson, se estrenó en 1976 en Aviñón (Francia). Inspirada en la vida de Albert Einstein, no tiene argumento y se desarrolla a través de danzas y música, con imágenes proyectadas recurrentes para evocar aspectos del mundo del célebre físico. Un conjunto de teclados electrónicos e instrumentos de viento sustituye a la orquesta, y los textos son escasos y hechizantes. La obra carece de entreactos y dura cinco horas, durante las cuales el público puede entrar y salir a voluntad.

Música potente e hipnótica

La ópera *Einstein en la playa* fue el fruto de una década de experimentación. Glass tenía formación clásica, pero al igual que Reich y otros representantes del emergente movimiento minimalista, rechazaba los estilos anteriores. Después de transcribir música para el sitarista indio Ravi Shankar y de viajar a India en la década de 1960, empezó a desarrollar un estilo propio basado, según sus propias palabras, «en estructuras cíclicas y repetitivas». El resultado era hipnótico: arpegios y motivos armónicos repetidos durante largos periodos sin apenas variación.

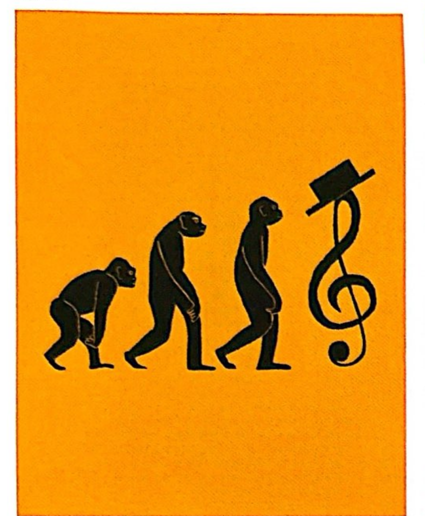
Al éxito de *Einstein en la playa* le siguieron *Satyagraha* (1980), *Akenatón* (1984) y otras óperas, bandas sonoras para cine, sinfonías y otras obras. Glass influyó en músicos como David Bowie, Brian Eno y el grupo Pink Floyd, una influencia que resultó ser recíproca. ■



Pertenecía a una generación que miraba más allá de las fronteras de Europa y América del Norte [...] y del Sur.
Philip Glass



Véase también: *Gruppen* 306–307 ▪ *In C* 312–313 ▪ *Ocho canciones para un rey loco* 318–319 ▪ *Six Pianos* 320



EL PRINCIPAL PROPOSITO DEL ARTE HA DE SER [...] CAMBIARNOS

APOCALIPSIS (1977), R. MURRAY SCHAFER

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Ecología acústica

ANTES
1912 Mahler compone su Octava sinfonía en un intento de «imaginar que todo el universo empieza a sonar y a resonar».

1966 Schafer empieza *Patria*, un ciclo de grandes obras de teatro musical concebidas para espacios especiales (con frecuencia al aire libre).

DESPUÉS
1994 Estreno de *El Apocalipsis* de John Tavener en los Proms de la BBC.

2003 Karlheinz Stockhausen completa con *Sonntag* su ciclo de siete óperas *Licht.*

2006 Inauguración en Alaska de *The Place Where You Go To Listen*, de John Luther Adams, una instalación de luz y sonido que reflejan ritmos naturales.

La obra *Apocalipsis* (1977) de Schafer, concebida a una escala colosal, con muchos conjuntos, cantantes e instrumentistas, se enmarca en una larga tradición musical occidental que se remonta a las *Vísperas* de Monteverdi. El aún anterior motete *Spem in alium* de Tallis, con sus envolventes ocho coros a cinco voces, influyó en los doce coros dispuestos espacialmente en la segunda parte de *Apocalipsis*.

Contra la contaminación acústica

Schafer, que inició los estudios sobre ecología acústica en la década de 1960, aborda temas ecologistas en su obra y se opone al enmascaramiento gradual de los sonidos de la naturaleza por sonidos artificiales.

La primera parte de *Apocalipsis*, «La visión de Juan», narra la destrucción del mundo con textos del libro de la Biblia que da título a la obra y presenta una nueva visión, la del Anticristo, del bien (ciudades, aviones a reacción, ordenadores y «el hábito de la energía») y del mal (museos, feminismo, sensibilidad y arte). Esta visión, opuesta a la ética del compositor, es derrotada en la segunda parte, «Credo», donde Schafer adapta doce meditaciones del tratado de Giordano Bruno *De la causa, el principio y el uno* (1584). Todas empiezan con la frase «Dios nuestro Señor es el universo», con lo que crean un efecto acumulativo y ritual. La última proclama que el «universo es uno: un acto, una forma, un alma, un cuerpo, un ser, el máximo, el único» a modo de resumen de las creencias espirituales y ecologistas de Schafer. ■



El *Apocalipsis* de Schafer está inspirado en una visión del libro bíblico en la que cuatro jinetes, representados en esta xilografía de Christoph Murer (1558–1614), anuncian el Juicio Final.

Véase también: *Spem in alium* 44–45 ▪ *Vísperas*, de Monteverdi 64–69 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *Elías* 170–173 ▪ *El sueño de Geroncio* 218–219



PODRIA EMPEZAR DESDE EL CAOS Y CREAR ORDEN EN EL

SINFONÍA N.º 4 (1993), WITOLD LUTOSŁAWSKI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Composición «aleatoria controlada»

ANTES
1958 John Cage compone su Concierto para piano y orquesta.

1961 Lutosławski utiliza por primera vez la «aleatoriedad controlada» en *Jeux vénitiens*, tras oír un fragmento del Concierto de Cage por la radio.

DESPUÉS
2003 El polaco Wojciech Kilar compone *Sinfonía de septiembre* (Sinfonía n.º 3) para conmemorar los atentados del 11-S en Nueva York.

2011 *Tongue of the Invisible*, de Liza Lim, es una de las muchas obras contemporáneas posteriores a la muerte de Lutosławski que combinan la improvisación controlada con pasajes de notación convencional.

La vida del polaco Witold Lutosławski coincidió con un periodo turbulento de Europa oriental. Cuando nació, en 1913, Polonia estaba dividida entre Austria, Prusia y Rusia. En la Segunda Guerra Mundial, el compositor fue hecho prisionero por los nazis y, tras la guerra, fue perseguido por las autoridades comunistas. Polonia no fue libre hasta los últimos años de su vida.

Aunque Lutosławski creía en la autonomía del arte, los críticos solían percibir en su música el reflejo de las tensiones externas. Como muchas de sus piezas, su Sinfonía n.º 4, cuya composición coincidió con la caída del comunismo, tiene dos mitades: una introducción vacilante y una afirmación decidida y concluyente.

Un elemento aleatorio

A partir de inicios de la década de 1960, una de las constantes de su música fueron los pasajes de «aleatoriedad controlada», donde la coordinación entre las partes instrumentales está determinada en parte por el azar. Aunque estén anotados con detalle, su desarrollo solo es parcialmente predecible (por ejemplo, pueden empezar en momentos distintos). Este método es evidente en la primera parte de la Sinfonía n.º 4: en tres puntos, la música rítmica se disuelve desordenadamente y crea así una sensación de anticipación que no se resuelve hasta la segunda mitad de la obra.

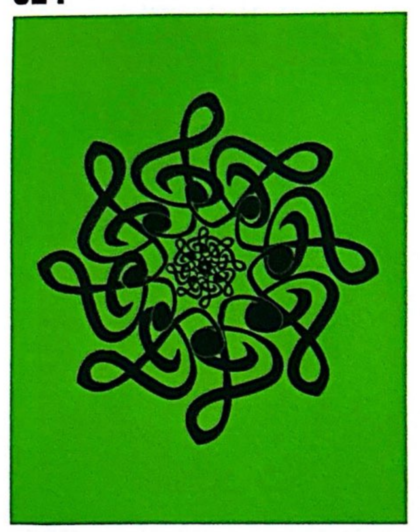
La Sinfonía n.º 4 fue la última obra de Lutosławski, que murió en 1994, un año después de haberla dirigido en su estreno en Los Ángeles. ■



[La música] me ha fascinado siempre y no me imagino en otra profesión que la de músico o compositor.
Witold Lutosławski



Véase también: Sinfonía op. 21, de Webern 264–265 ▪ Sinfonía n.º 5, op. 47, de Shostakóvich 274–279 ▪ *4′33″* 302–305 ▪ *Gruppen* 306–307



VOLCANICOS, EXPANSIVOS, DESLUMBRANTES... Y OBSESIVOS

ESTUDIOS (1985–2001), GYÖRGY LIGETI

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música fractal

ANTES
1915 En sus doce *Estudios*, Debussy introduce la imaginería pictórica en el género del estudio.

1947 Conlon Nancarrow compone estudios para pianola con ritmos complejos.

1959 Ligeti emplea lo que luego llamará «micropolifonía» en sus *Apparitions* orquestales.

1984 En *Bamboula Squared*, Charles Wuorinen utiliza una cinta generada por ordenador inspirada en parte en el trabajo de Benoit Mandelbrot sobre los fractales.

DESPUÉS
2003 Unsuk Chin, alumna de Ligeti, completa sus propios doce *Estudios*, siguiendo a su maestro en el interés por los ritmos complejos.

Benoit Mandelbrot habló por primera vez de «fractales» en 1975, aunque el concepto es mucho más antiguo. Se denominan fractales las imágenes, superficies, sonidos, fenómenos u objetos formados por versiones en miniatura de un todo al que se siguen pareciendo por diminutos que sean y por más que se subdividan.

Ligeti conoció los fractales en 1984 a través de imágenes del matemático Heinz-Otto Peitgen y se dio cuenta de que hacía años que su música seguía el principio de la simetría interna. Su técnica, a la que llamaba «micropolifonía», consistía en la superposición de versiones múltiples e íntimamente relacionadas de la misma línea musical para crear densas texturas centelleantes.

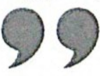
Estudios fractales

Ligeti empezó a aplicar ideas derivadas de las matemáticas y de la teoría del caos, pero también le interesaban la música de África central, los estudios para pianola de Conlon Nancarrow y la música de jazz para piano de Bill Evans y Thelonious Monk. Para sintetizar todas esas tendencias recurrió al estudio para piano, una forma que ya habían utilizado Chopin, Liszt y Debussy.

Los dieciocho *Estudios* de Ligeti contienen procesos rítmicos y melódicos que interactúan, entran en conflicto e incluso se anulan mutuamente. Sus títulos, como *Disorder* o *Vertigo*, reflejan las imágenes que evocan sus torrentes de notas. Son obras llenas de fantasía que enriquecieron el repertorio de finales del siglo XX. ■



En mi música se puede encontrar [...] una construcción unificada con una imaginación poética y emocional.
György Ligeti



Véase también: *El arte de la fuga* 108–111 ▪ *Preludios*, de Chopin 164–165 ▪ *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *Pithoprakta* 308



ESCRIBO MUSICA PARA EL OIDO

L'AMOUR DE LOIN (2000), KAIJA SAARIAHO

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La ópera en el siglo xxi

ANTES
1992 El montaje de Peter Sellars de *San Francisco de Asís*, ópera de Olivier Messiaen, en Salzburgo (Austria), es toda una inspiración para Saariaho.

DESPUÉS
2003 Estreno mundial de la ópera *Rasputín*, del finlandés Einojuhani Rautavaara, en Helsinki.

2008 Estreno de *El minotauro*, de Harrison Birtwistle con libreto del poeta David Harsent, en la Royal Opera House de Londres.

2015 Estreno en Santa Fe (Nuevo México, EE UU) de *Cold Mountain*, la gran ópera de Jennifer Higdon.

La ópera *L'amour de loin* (2000) de la compositora finlandesa Kaija Saariaho fue una de las primeras nuevas óperas del siglo xxi. El suntuoso montaje, estrenado en el Festival de Salzburgo (Austria), renovó el entusiasmo por el género de la «gran ópera», con grandes elencos y grandes orquestas, frente a la preferencia de finales del siglo xx por las óperas de cámara, mucho más modestas.

Una amada lejana

El libreto de *L'amour de loin (El amor de lejos)*, escrito en francés por Amin Maalouf, se basa en una canción del trovador provenzal del siglo xii Jaufré Rudel en la que habla de su amor por Clémence, una mujer a la que ha idealizado en la distancia (de ahí el título). El reducido elenco se completa con un coro y una gran orquesta que proporciona una armonía accesible y consonante con elementos electrónicos y una gran atención al color de la tonalidad (todo ello característico del estilo de Saariaho).

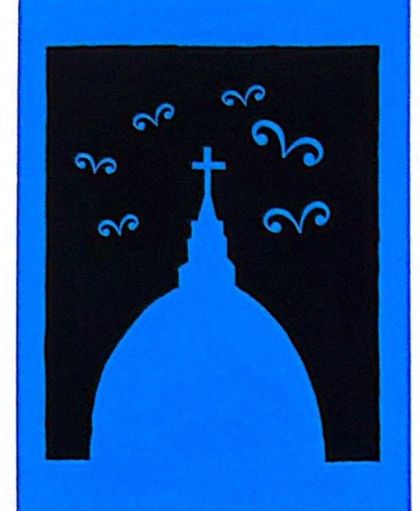
Tras el estreno mundial de la ópera en el Festival de Salzburgo, la crítica elogió su lirismo. Desde entonces ha sido una de las óperas más representadas del siglo xxi, con producciones en París, Londres y Toronto.



Kaija Saariaho compone en París (Francia), donde vive desde 1982, cuando empezó a estudiar en el IRCAM, el instituto de investigación musical que tanto influyó en su estilo inicial.

El éxito de *L'amour de loin* hizo que resurgiera el interés por la gran ópera y dio paso a otros encargos. La segunda gran obra de Saariaho, *Adriana Mater*, se estrenó en 2005. ■

Véase también: *Peer Gynt* 208–209 ▪ *The Wreckers* 232–239 ▪ *Peter Grimes* 288–293 ▪ *Einstein en la playa* 321–322



AZUL... COMO EL CIELO. DONDE VUELAN TODAS LAS POSIBILIDADES

BLUE CATHEDRAL (2000), JENNIFER HIGDON

EN CONTEXTO

ENFOQUE
La vuelta al lirismo

ANTES
1984 La Filarmónica de Nueva York programa «Horizons '84: The New Romanticism – a Broader View», que orienta la atención del gran público al neorromanticismo.

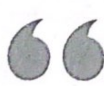
1991 Estreno en la Ópera Metropolitana de Nueva York de *Los fantasmas de Versalles*, de John Corigliano, la primera ópera nueva de la compañía desde la década de 1960.

DESPUÉS
2009 La Orquesta Sinfónica de Boston estrena *On Willows and Birches* (concierto para arpa y orquesta) del compositor de bandas sonoras John Williams.

2017 Estreno de *The (R) evolution of Steve Jobs*, de Mason Bates, en la Ópera de Santa Fe (Nuevo México).

El hilo conductor de la música de Jennifer Higdon es su aspiración a la comunicación eficiente, un objetivo que consigue en su obra *blue cathedral* mediante la exploración del sonido característico de cada instrumento combinada con el lirismo expresivo.

En la segunda mitad del siglo xx, muchos conjuntos artísticos tuvieron que lidiar con problemas económicos. La música contemporánea se asociaba con tendencias como el posminimalismo, las obras electrónicas y la música experimental que con frecuencia la distanciaban del gran público. Por lo tanto, y con el objeto de atraer a las audiencias, se optaba por interpretar obras anteriores menos arriesgadas. Sin embargo, la obra *blue cathedral*, gracias a su calidez, lirismo y emoción, demostró que la música actual podía atraer a un público de cualquier edad y condición, y abrió las puertas a un periodo apasionante para la música nueva en el siglo xxi.



No creo que sea necesario saber nada de mi música, ni de la música en general, para disfrutarla [...] Me miro en la música como en un espejo.
Jennifer Higdon

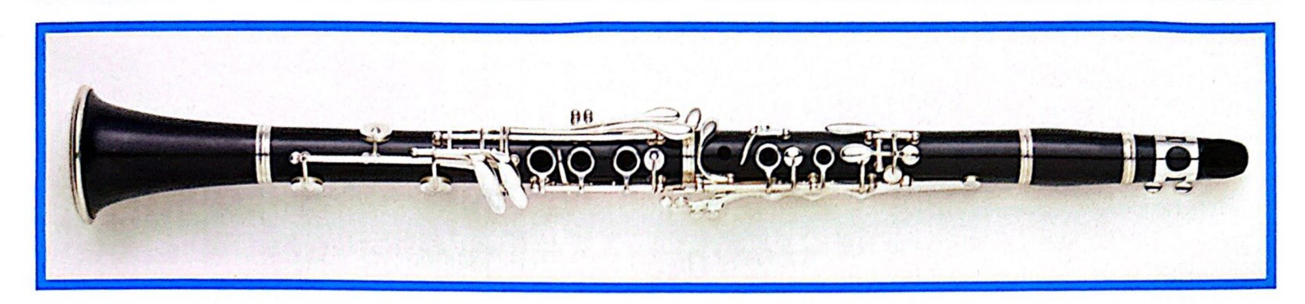


Amor, vida y muerte

Higdon recibió el encargo de *blue cathedral* para conmemorar el 75 aniversario del conservatorio estadounidense Curtis Institute of Music y empezó a componerla en un momento en que lloraba la muerte de su hermano pequeño, Andrew Blue, fallecido de cáncer de piel. Ambas circunstancias quedan patentes en el título: «blue», en memoria de su hermano, a quien dedicó la partitura, y «cathedral», a modo de celebración del Curtis Institute como un lugar de aprendizaje y crecimiento espiritual.

En este poema sinfónico, la música angelical de Higdon sugiere una catedral en los cielos. Contiene numerosos solos instrumentales, sobre todo de flauta y de clarinete, que representan a los herma-

Véase también: *Sinfonía fantástica* 162–163 ▪ Concierto para piano n.º 2, de Saint-Saëns 179 ▪ *La canción de la tierra* 198–201 ▪ *Preludio a la siesta de un fauno* 228–231 ▪ *El ascenso de la alondra* 252–253 ▪ *Primavera en los Apalaches* 286–287



El clarinete solista aparece con frecuencia en *blue cathedral*. Era el instrumento que tocaba el hermano de Jennifer Higdon fallecido de cáncer de piel poco antes de que ella compusiera la pieza.

nos Higdon, que tocaban esos instrumentos. Jennifer era la mayor, por lo que la flauta es la primera en aparecer, seguida del clarinete. El dueto reaparece brevemente cerca del final, antes de que la flauta calle y deje al clarinete (Andrew) continuar su viaje solo.

El corno inglés y un violín también interpretan solos prolongados, complementados por melodías más breves que representan todas las vidas que una persona toca en su viaje vital. En la introducción y en la coda, Higdon experimenta también con la sección de percusión y emplea una orquestación poco ortodoxa, con vasos de cristal y campanillas chinas, para crear una atmósfera etérea.

La obra se estrenó el 1 de mayo del año 2000 en Filadelfia (Pensilvania), dirigida por Robert Spano. Tanto los músicos como la crítica elogiaron la capacidad de su compositora para expresar temas universales, como el amor, la vida y la muerte. El intenso lirismo de la obra, la exploración del color orquestal y su contenido programático han hecho de *blue cathedral* una de las composiciones más populares del siglo XXI, con unas seiscientas interpretaciones (a todos los niveles) en todo el mundo.

La Escuela de Atlanta

Después del estreno de *blue cathedral*, Higdon inició una larga y fructífera colaboración con la Orquesta Sinfónica de Atlanta, dirigida por Spano, fundador de un grupo conocido como Escuela de Compositores de Atlanta, que incluía a Higdon, Christopher Theofanidis, Osvaldo Golijov, Michael Gandolfi y Adam Schoenberg. Estos compositores, de estilos muy diversos, tienen en común su dedicación a la tonalidad y la melodía, así como la incorporación de músicas del mundo y folclóricas, y han redefinido la música contemporánea. ■

Jennifer Higdon

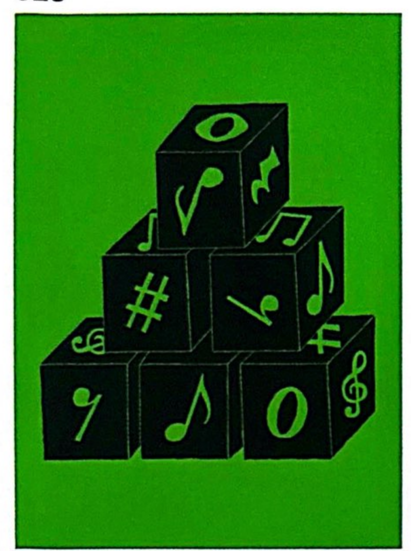


Nacida en Brooklyn (Nueva York) en 1962, se trasladó con su familia primero a Atlanta y luego a los Apalaches, en Tennessee. Aprendió sola a tocar la flauta a los 15 años de edad y no empezó a estudiar música de manera formal hasta a los 18. Estudió composición junto a Ned Rorem y George Crumb: dos de los compositores estadounidenses más importantes del siglo XX.

Higdon ha recibido muchos galardones, entre los que destacan el Pulitzer de música por su Concierto para violín, sendos premios Grammy por el Concierto para percusión y el Concierto para viola, además de un International Opera Award por su primera ópera, *Cold Mountain*, basada en la novela homónima del escritor Charles Frazier.

Otras obras

2005 Concierto para percusión.
2008 *The Singing Rooms.*
2009 Concierto para violín.
2015 *Cold Mountain.*



LA MUSICA CRECE ORGANICAMENTE A PARTIR DE PIEZAS DE CONSTRUCCION SENCILLAS

IN SEVEN DAYS (2008), THOMAS ADÈS

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música y multimedia

ANTES
1910 En *Prometeo (El poema del fuego)*, Aleksandr Scriabin pide que un «órgano de color» inunde la sala de conciertos de luz de colores.

1952 Se representa en Carolina del Norte *Theatre Piece N.º 1*, de John Cage, con cuadros de Robert Rauschenberg y danza de Merce Cunningham.

2003 Olga Neuwirth combina música, vídeo y teatro en su adaptación de la película de David Lynch *Carretera perdida*.

DESPUÉS
2010 En *Up Close*, Michel Van der Aa combina ópera en vídeo (imágenes proyectadas) y un concierto de violonchelo.

2016 *EVERYTHING IS IMPORTANT*, de Jennifer Walshe, explora la vida moderna mediante la música y el cine.

Aunque hace ya siglos que la música se acompaña de imágenes, últimamente estas se han vuelto omnipresentes e infinitamente más variadas. El británico Thomas Adès narra en *In Seven Days* la historia bíblica de la creación con la colaboración del vídeo de Tal Rosner, que ilustra, enriquece y amplía la música (un conjunto de variaciones sobre dos temas para piano y orquesta). Adès añade un detalle poco habitual: los temas no se presentan al principio, sino al final, en un breve último movimiento que destila la esencia de los seis movimientos anteriores, correspondientes a los seis primeros días que describe el Génesis. En esta música, la creación evoluciona del caos al orden.

Imágenes que realzan el sonido

En el acompañamiento visual de Rosner a *In Seven Days*, las imágenes danzan y giran al ritmo de los sonidos, haciéndose eco de la representación caleidoscópica de la música del equilibrio entre el caos y el orden. El vídeo es fundamentalmente abstracto, con formas geométricas, siluetas, ondas y flujos que en realidad proceden de imágenes del Royal Festival Hall de Londres y del Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles, que encargaron conjuntamente la obra.

Adès y Rosner denominan a su obra «ballet visual». Aunque la música también se puede tocar sola, la combinación con el vídeo, que suele proyectarse en una pantalla sobre la orquesta, crea una potente experiencia multimedia. ■



Cuanto mejor lo tocas y más te acercas a su visión idiosincrásica, mejor suena.
Simon Rattle



Véase también: Sinfonía n.º 4, de Ives 254–255 ▪ *Sinfonietta*, de Janáček 263 ▪ *Pithoprakta* 308 ▪ *Estudios*, de Ligeti 324



ESTO ESTA EN EL CORAZON DE LO QUE SOMOS Y DE LO QUE DEBEMOS SER

ALLELUIA (2011), ERIC WHITACRE

EN CONTEXTO

ENFOQUE
Música coral en el siglo xxi

ANTES
1921 Vaughan Williams compone la obra *A Pastoral Symphonie* (Sinfonía n.º 3), que consolida el sonido lírico de la escuela pastoral inglesa.

1977 En *Missa syllabica*, *Fratres* y *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, Arvo Pärt presenta un nuevo estilo de composición religiosa.

1997 *Song for Athene*, compuesta en 1993 por John Tavener en homenaje a una amiga de su familia, se interpreta en el funeral de Diana de Gales.

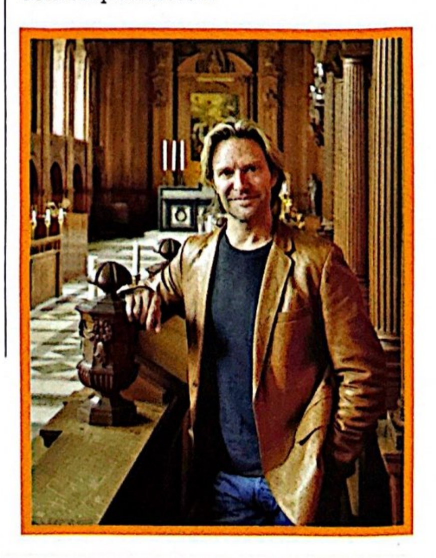
DESPUÉS
2013 Caroline Shaw obtiene el premio Pulitzer de música por su Partita para ocho voces.

2014 Gabriel Jackson escribe *Siete antífonas de Adviento*, una de sus muchas piezas sacras.

Eric Whitacre es uno de los compositores más conocidos del siglo xxi y un gran defensor de la capacidad de la música coral para elevar el espíritu. Casi todas sus obras, como *Alleluia* (2011), son corales, aunque el origen de esta pieza en concreto fue instrumental: una composición titulada *October* que evocaba los colores y la luz otoñales y que había escrito en el año 2000 para orquesta de viento (en realidad para bandas escolares) inspirándose en el estilo pastoral de compositores del siglo xx como Ralph Vaughan William.

Una década después, Whitacre, oriundo de Nevada (EE UU) y que se declara más espiritual que religioso, decidió musicalizar un texto litúrgico y eligió las palabras «Alleluia» y «Amén», que unió a *October*, cuya sencillez y elegancia trasladó perfectamente a la partitura coral.

Alleluia conserva muchos aspectos de la tradición coral que hacen que cantar esta pieza resulte tan gratificante como escucharla: armonías ricas, frases que encajan con la respiración natural y alusiones al canto antiguo y a la polifonía renacentista. Sin embargo, la misteriosa apertura y el empleo de las armonías como cámaras de resonancia para las líneas solistas le dan un sonido contemporáneo. ■



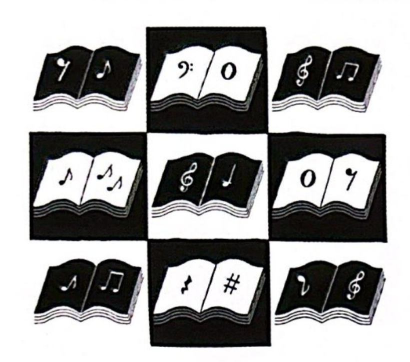
Eric Whitacre, fotografiado en 2011 en el Sidney Sussex College de Cambridge (RU), donde su trabajo con el coro de la capilla le sirvió de inspiración para escribir *Alleluia*.

Véase también: *Cantar de los Cantares* 46–51 ▪ *Vísperas*, de Monteverdi 64–69 ▪ *Pasión según san Mateo* 98–105 ▪ *Elías* 170–173 ▪ *El sueño de Geroncio* 218–219

APENDI

CES

BIOGRAFIAS



Son muchos los compositores, además de los mencionados en los capítulos anteriores, que han desempeñado un papel significativo en la evolución de la música clásica. Los compositores siguientes (muchos de los cuales fueron también maestros, académicos y solistas virtuosos) representan una música muy diversa, que abarca desde las obras corales del gran compositor del Renacimiento español Tomás Luis de Victoria hasta las rotundas e inquietantes sinfonías de Anton Bruckner, pasando por la impronta particular de Mili Balakirev en los integrantes del grupo de los Cinco. Todos ellos enriquecieron la vida de su público e influyeron en las obras de sus colegas aportando ideas nuevas o aquilatando las ya existentes.

JOHANNES OCKEGHEM
c. 1410–1497

Nacido en Flandes, Johannes Ockeghem se hizo famoso en París, en la corte del rey Carlos VIII y sus sucesores, hasta convertirse en uno de los compositores más celebrados del Renacimiento temprano. Aunque la mayor parte de su producción musical se ha perdido, se conservan catorce misas y diez motetes (obras corales sacras), junto con veinte canciones profanas. Ockeghem introdujo armonías más ricas y sonoras en la música renacentista y fue el primero en explorar los registros más graves del bajo. Sus obras son contrapuntísticas y entretejen dos o más líneas melódicas.

ORLANDO DI LASSO
1532–1594

Roland de Lassus, conocido como Orlando di Lasso, fue niño de coro en Mons (Bélgica actual) y tenía una voz tan bella que fue secuestrado en tres ocasiones por quienes deseaban contar con él en su propio coro. En 1556 se trasladó a Múnich, donde residió el resto de su vida como *Kapellmeister* (maestro de capilla) del duque Alberto V de Baviera. Compositor versátil y prolífico, compuso más de dos mil obras. Entre sus piezas profanas hay canciones en italiano (madrigales), en francés *(chansons)* y en alemán *(Lieder)*. Sus piezas sacras comprenden arreglos para salmos, entre los que destaca una secuencia de salmos penitenciales, *Psalmi Davidis poenitentiales* (publicados en 1584). La música de Orlando di Lasso posee una intensidad emocional, reflejo de la de los textos, que anticipa el estilo barroco del siglo XVIII.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA
c. 1548–1611

Tomás Luis de Victoria, el compositor más destacado del Renacimiento español, nació cerca de Ávila. Disfrutó del mecenazgo real desde muy joven y poco antes de cumplir veinte años fue enviado por el monarca Felipe II a Roma, donde se ordenó sacerdote, pero también ejerció de músico y, probablemente, estudió con el compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina. Regresó a España cuando tenía unos cuarenta años y fue el maestro de capilla y después organista del rico convento de las Descalzas Reales de Madrid. La obra de Tomás Luis de Victoria es dramática y en ocasiones vívidamente pictórica, como en el motete *Cum Beatus Ignatius*, cuya música evoca las fieras que devoraron al mártir Ignacio de Antioquía. Expresó su profunda espiritualidad en la música para salmos y en varias misas, como las *O quam gloriosum* y *Ave Regina coelorum*.

JAN PIETERSZOON SWEELINCK
1562–1621

El holandés Jan Sweelinck fue el organista y compositor de música para órgano más influyente antes de J. S. Bach. Antes de los veinte años de edad ya había sucedido a su padre como organista de la Oude Kerk (Iglesia Vieja) de Ámsterdam, donde luego le sucedió su propio hijo. Aunque compuso música vocal, tanto sacra como profana, es recordado por sus innovadoras obras para órgano, en las que, entre otras cosas, desarrolló la fuga. Como organista, era célebre por sus improvisaciones virtuosísticas antes y después de los servicios. Sus numerosos discípulos se repartieron por el norte de la Alemania protestante e influyeron en los entonces jóvenes Händel y Bach.

CARLO GESUALDO
1566–1613

Se cree que el napolitano Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, de temperamento apasionado y con frecuencia melancólico, fue personalmente responsable del asesinato por venganza de su primera esposa y del amante de esta, el duque de Andria. También publicó tres libros de motetes (piezas corales sacras) y seis de madrigales. Los últimos libros de madrigales en concreto muestran un uso innovador de

la armonía, sin precedentes en la música renacentista, que le ganó muchos admiradores en los siglos posteriores.

ORLANDO GIBBONS
1583–1625

Orlando Gibbons, nacido en el seno de una familia inglesa dedicada a la música, fue nombrado organista de la Capilla Real de Londres a los 21 años de edad y posteriormente de la abadía de Westminster. Sus composiciones sacras comprenden *anthems* (himnos) muy conocidos, como «O clap your hands together», para la Iglesia anglicana. Entre sus obras profanas, las más famosas son «The Silver Swan» y «What Is Our Life», escritas en forma de madrigal, un estilo que dominaba a la perfección. Su volumen *Parthenia*, con piezas para virginal (una versión más pequeña del clavecín), fue la primera colección de obras para teclado publicada en Inglaterra.

GIROLAMO FRESCOBALDI
1583–1643

Girolamo Frescobaldi nació en Ferrara (en el norte de Italia) y se trasladó a Roma siendo aún adolescente. En 1608 fue nombrado organista de la basílica de San Pedro, donde permaneció el resto de su vida, a excepción de un periodo como organista de la corte de los Médicis en Florencia. Su música, la mayor parte para órgano, posee un fuerte carácter místico y contemplativo. Incluso sus tocatas (piezas escritas para el lucimiento de los intérpretes) son extraordinarias no tanto por su virtuosismo como por su intensidad dramática. Una de sus publicaciones más famosas fue *Fiori musicali* (1635), una colección de piezas para órgano para ceremonias litúrgicas.

HEINRICH SCHÜTZ
1585–1672

Heinrich Schütz, considerado por muchos el compositor alemán más importante anterior a J.S. Bach, fue una figura clave para la introducción en Alemania de los nuevos estilos del barroco italiano. Uno de sus primeros mecenas, Mauricio de Hesse-Kassel, le pagó los estudios en Venecia con Giovanni Gabrieli. En 1617, ya de vuelta en Alemania, fue nombrado *Kapellmeister* de la corte de los electores de Sajonia en Dresde. Su musicalización de textos bíblicos y litúrgicos transformó la música sacra luterana, desde los salmos iniciales *Psalmen Davids* (1619) hasta el gran *Oratorio de Navidad* (1664) y las tres *Pasiones* (1665) *a cappella* sobre el juicio y la crucifixión de Jesús.

JOHANN HERMANN SCHEIN
1586–1630

Johann Hermann Schein fue, junto con Schütz, una figura clave a la hora de trasladar las influencias barrocas italianas a la música alemana. Nació en Sajonia y en 1616 obtuvo el prestigioso puesto de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Una de sus primeras publicaciones, *Banchetto musicale* (1617) fue también una de sus pocas colecciones instrumentales. Su música vocal comprende obras sacras y profanas. La colección *Israelsbrünnlein* (*Fuentes de Israel*, 1623) es una obra magnífica, compuesta por 26 motetes basados en textos del Antiguo Testamento y compuestos a modo de madrigales italianos.

JOHANN JAKOB FROBERGER
1616–1667

Johann Jakob Froberger, natural de Stuttgart, introdujo los estilos de teclado italiano y francés en la música alemana. Estudió en Roma con Frescobaldi antes de ser nombrado organista de la corte del emperador Habsburgo en Viena en 1641. Organista además de clavecinista, fue el primer compositor alemán de obras importantes para clavecín. Destacan sobre todo sus suites de danza, con piezas que recurrían a la tradición francesa según la cual cada movimiento se inspira en una danza distinta.

BARBARA STROZZI
1619–1677

La veneciana Barbara Strozzi fue conocida tanto como cantante como compositora. Hija de Isabella Garzoni, criada del acaudalado dramaturgo y poeta Giulio Strozzi, que la adoptó y que probablemente era su padre biológico, Barbara estudió con el compositor Francesco Cavalli y perteneció a la Accademia degli Unisoni, un grupo de intelectuales fundado por el propio Strozzi. Publicó ocho volúmenes de música que contienen sobre todo arias y cantatas para voz solista, casi todas poemas musicalizados sobre el amor y el dolor que provoca, como la cantata *Lagrime mie* y el aria «Che si può fare» (Qué se puede hacer).

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
1643–1704

Marc-Antoine Charpentier, compositor francés perteneciente a una familia de pintores, se decantó por la música después de recibir la influencia del compositor Giacomo Carissimi en Roma. A su regreso a París desempeñó varios cargos, como el de compositor de la duquesa de Guisa, prima de Luis XIV. Trabajó con el dramaturgo Molière y compuso música para obras como *El enfermo imaginario* (1673). También escribió una exitosa ópera, *Medea* (1693), basada en una obra de Pierre Corneille. Sus piezas sacras más conocidas son motetes dramáticos (u oratorios breves), escritos para los jesuitas. La fama de Charpentier se vio oscurecida por las comparaciones con su archirrival Jean-Baptiste Lully hasta que su obra fue redescubierta en el siglo xx.

JOHANN CHRISTIAN BACH
1735–1782

Johann Christian, el más joven de los hijos de J. S. Bach que sobrevivieron, estudió en Berlín y en Italia, donde fue organista de la catedral de Milán durante algún tiempo y donde se representó su primera ópera, *Artajerjes*, en Nápoles. En 1762 fue nombrado compositor del King's Theatre de Londres y pasó el resto de su vida en Gran Bretaña. En parte gracias a los conciertos inmensamente populares que organizaba anualmente con su compatriota Carl Friedrich Abel, se convirtió en una figura preeminente de la vida musical inglesa. Además de por sus óperas, era célebre por

sus conciertos para piano, que ejercieron una considerable influencia en el joven Mozart, al que conoció en Londres.

CARL DITTERS VON DITTERSDORF
1739–1799

El vienés Carl Ditters von Dittersdorf fue un niño prodigio del violín, pero ya adulto, se hizo famoso por sus óperas ligeras. Sus años más productivos fueron los posteriores a su nombramiento de compositor de la corte del príncipe obispo de Breslau, Philipp Gotthard von Schaffgotsch, cuyo castillo era un importante centro cultural e intelectual. Su exitosa ópera *Doktor und Apotheker* (*Médico y boticario*, 1786) contribuyó a definir el género del *Singspiel* (combinación de canciones, coros y diálogo hablado), que su amigo Mozart elevó a nuevas cotas en *La flauta mágica*, en 1791.

LUIGI BOCCHERINI
1743–1805

Luigi Boccherini nació en Lucca (Italia central) y a los veinte años de edad ya había estudiado y trabajado en Roma y en Viena. Fue compositor del infante de España don Luis de Borbón y Farnesio, amante de la música, en Boadilla del Monte (Madrid), y luego de la corte del rey Federico Guillermo II de Prusia. Violonchelista, compuso sinfonías y conciertos (la mayoría para violonchelo), pero se le recuerda sobre todo por sus más de trescientas obras de música de cámara, especialmente quintetos de cuerda.

ANTONIO SALIERI
1750–1825

El veneciano Antonio Salieri se trasladó a Austria cuando tenía dieciséis años y residió allí durante toda su vida, primero como compositor del emperador Habsburgo y luego como *Kapellmeister* imperial. Se hizo famoso como compositor de óperas, de las que *Tarare* (1787), escrita para un teatro parisino, es la más apreciada. En 1804 abandonó la ópera por la música sacra y la enseñanza, ámbito en el que dejó su mayor legado, ya que tuvo alumnos de la talla de Beethoven, Schubert y Liszt.

JAN LADISLAV DUSSEK
1760–1812

El pianista y compositor Jan Ladislav Dussek fue una figura fundamental de la transición del clasicismo musical al romanticismo. Nació en Čáslav (República Checa actual) y viajó por toda Europa antes de instalarse en Londres en 1789. La bancarrota después del fracaso de su editorial musical le obligó a abandonar Londres en 1799 y terminó sus días en el hogar del estadista francés Talleyrand. Se le recuerda especialmente por sus sonatas para piano, que inspiraron a Beethoven.

GIACOMO MEYERBEER
1791–1864

Giacomo Meyerbeer, nacido en Berlín en el seno de una acaudalada familia de banqueros judíos, se hizo famoso como pianista antes de cumplir los treinta años, aunque su verdadera pasión era la composición. Tras un periodo de estudio en Venecia, donde quedó cautivado por la música de Rossini, obtuvo cierto éxito con la ópera *Romilda e Costanza* (1817), pero la obra que lo catapultó a la fama fue *Roberto el diablo*, basada en un libreto del dramaturgo francés Eugène Scribe, que se estrenó en la Ópera de París en 1831 con gran éxito. Junto con *Los hugonotes* (1836) y *El profeta* (1849), esta obra contribuyó a definir el género emergente de la gran ópera, que apelaba al amor del público por el espectáculo. Su influjo es evidente en las óperas de Verdi e incluso en las de Wagner.

GAETANO DONIZETTI
1797–1848

Gaetano Donizetti, nacido en Bérgamo (en el norte de Italia), se considera el compositor de ópera italiano más importante entre Rossini y Verdi, con un total de 65 óperas en su haber, empezando por *Enrique de Borgoña*, estrenada en Venecia en 1818. *Lucrezia Borgia* (1833) y *Linda de Chamounix* (1842) son dos de sus óperas serias, y *El elixir de amor* (1832) y *Don Pasquale* (1843), dos de sus óperas bufas. Ejerció una gran influencia sobre Verdi y se le atribuye la introducción del romanticismo del norte de Europa en la ópera italiana.

VINCENZO BELLINI
1801–1835

El siciliano Vincenzo Bellini escribió diez óperas, entre las que se hallan las obras maestras *La sonámbula* (1831), *Norma* (1831) e *I puritani* (1835). En 1827, *El pirata*, la primera de seis colaboraciones con el libretista Felice Romani, le valió el aplauso internacional en La Scala de Milán. Alentado por Rossini, se trasladó a París, donde estrenó *I puritani*. Con un don especial para la melodía vocal, fue el maestro del *bel canto* italiano, expresado, por ejemplo, en la célebre aria «Casta diva» de *Norma*.

MIJAÍL GLINKA
1804–1857

Mijaíl Ivánovich Glinka, perteneciente a una acaudalada familia de terratenientes rusos, abandonó su carrera en la administración del Estado para estudiar música en Italia y en Berlín. De vuelta en Rusia, su primera ópera, *Una vida por el zar* (o *Iván Susanin*, 1836), basada en la historia de un héroe ruso del siglo XVII, fue bien recibida en San Petersburgo. En esta obra, y en otras posteriores, recurrió a canciones tradicionales para crear una música auténticamente rusa. En 1845, Hector Berlioz dirigió en París un concierto con fragmentos de obras de Glinka: fue la primera vez que se interpretaba música rusa en Europa occidental.

CLARA WIECK SCHUMANN
1819–1896

Clara Wieck, una niña prodigio, se hizo famosa en Europa siendo todavía adolescente. Por esa misma época se enamoró de Robert Schumann, que era alumno de su padre, un profesor de piano muy reco-

nocido. A pesar de la oposición de este, Clara contrajo matrimonio con Robert y aunque tuvo ocho hijos, mantuvo una carrera musical activa como intérprete y maestra. Sus obras, todas ellas anteriores a la muerte prematura de su marido en 1856, comprenden colecciones de *Lieder*, música de cámara, un primer concierto para piano y la que se suele considerar su mejor obra, el Trío para piano en Sol menor, op. 17 (1846).

CÉSAR FRANCK
1822–1890

El belga César Franck aún era adolescente cuando empezó a estudiar en el Conservatorio de París y a dar conciertos de piano. Sin embargo, poco antes de cumplir los treinta años, y tras la mala acogida de un oratorio que había compuesto, abandonó su carrera como compositor y concertista para ganarse la vida como organista y maestro. No recuperó un perfil más público hasta pasados los cincuenta años de edad, cuando aceptó el puesto de profesor de órgano en el Conservatorio de París y volvió a componer. Entre sus composiciones se cuentan una sinfonía, piezas para órgano y varias obras de música de cámara, como el Quinteto para piano en Fa menor (1879), la Sonata para violín en La mayor (1886) y el Cuarteto de cuerda en Re mayor (1889).

ANTON BRUCKNER
1824–1896

El austriaco Anton Bruckner fue un innovador osado, aunque inseguro, conocido sobre todo por sus nueve sinfonías y sus obras de música sacra. Se dedicó a la enseñanza hasta 1855, cuando fue nombrado primer organista de la catedral de Linz. En esta ciudad, tras largos años de estudios de composición, escribió sus primeras grandes obras: tres misas y una sinfonía. En 1868 aceptó un puesto de profesor en el Conservatorio de Viena, donde vivió durante el resto de su vida. Admirador de Wagner, amplió el alcance de la sinfonía romántica tardía con armonías complejas, disonancias y un rico entramado de las distintas partes instrumentales.

ALEKSANDR BORODÍN
1833–1887

Aleksandr Borodín, hijo ilegítimo de un noble de Georgia y de la mujer de un médico militar, se formó como científico y en 1864 fue nombrado profesor de química de la Academia Imperial de Medicina y Cirugía de San Petersburgo. Músico aficionado, fue uno de los compositores jóvenes conocidos como los Cinco, decididos a configurar una música clásica verdaderamente rusa. Escribió dos sinfonías, dos cuartetos de cuerda y un poema sinfónico, *En las estepas de Asia Central* (1880). A su muerte, de un ataque al corazón, dejó inacabada su obra más importante, la ópera *El príncipe Ígor*, basada en un poema épico medieval ruso y que terminaron Rimski-Kórsakov, otro miembro del grupo de los Cinco, y su alumno Aleksandr Glazunov.

MILI BALAKIREV
1836–1910

El exigente, y a menudo tiránico, Mili Alekséievich Balakirev fue la fuerza impulsora de los Cinco, un grupo de compositores rusos jóvenes y ardientemente nacionalistas que se reunieron en San Petersburgo en la década de 1860, y también uno de los fundadores de la Escuela Libre de Música, concebida como una alternativa menos académica al Conservatorio de San Petersburgo. En la década de 1870 sufrió una crisis nerviosa y se retiró del mundo de la música durante cinco años, en los que trabajó como ferroviario. Cuando regresó, había perdido gran parte de su fuerza anterior. Entre sus obras figuran una pieza para piano, *Islamey* (1869), y un poema sinfónico, *Rusia* (1887), pero su mayor logro fue haber reunido a los Cinco, que transformaron la música clásica rusa.

GEORGES BIZET
1838–1875

El compositor francés Georges Bizet escribió una sinfonía a los diecisiete años de edad y estrenó su primera ópera solo un año después. Luego estudió en Roma durante tres años, pero a su vuelta a París no logró repetir sus primeros éxitos, y la acogida de su ópera *Los pescadores de perlas* (1863) fue decepcionante. *Djamileh* (1872), en un acto, tuvo más éxito y le valió el encargo de una ópera basada en una novela de Prosper Merimée: *Carmen*. Estrenada en marzo de 1875, esta ópera obtuvo unas críticas menos que entusiastas hasta la repentina muerte de Bizet a causa de una cardiopatía no diagnosticada: entonces, la crítica invirtió de pronto su veredicto. *Carmen* se convirtió en la piedra angular de la ópera francesa, intensamente dramática y con una visión desgarrada y realista de la gente trabajadora.

NIKOLÁI RIMSKI-KÓRSAKOV
1844–1908

Rimski-Kórsakov, un oficial de marina reconvertido en músico, fue el miembro del grupo de los Cinco que ejerció un impacto más duradero. Nombrado profesor de composición del Conservatorio de San Petersburgo en 1871, a diferencia de sus colegas del grupo, admiraba la disciplina académica de la composición, una admiración que transmitió a sus alumnos. Tras la muerte de Músorgski y de Borodín, editó y completó sus obras. Su talento para la orquestación colorista es evidente en piezas como *Capricho español* (1887) y *Scherezade* (1888), así como en sus óperas, como *Sadkó* (1897) y *El gallo de oro* (1909).

RUGGERO LEONCAVALLO
1857–1919

El compositor de óperas napolitano Ruggero Leoncavallo es recordado por una gran obra, *Pagliacci (Payasos)*, que se estrenó en La Scala de Milán en 1892. Hijo de un policía, ya había escrito otras óperas sin éxito alguno, y en este caso recurrió a un nuevo estilo de ópera italiana conocido como verista (realista), caracterizado por las tramas sensacionalistas extraídas de la vida cotidiana. La obra, breve y en dos actos (supuestamente inspirada en un caso que su padre estaba investigando), narra una historia de amor y celos en una compañía teatral que culmi-

na en un asesinato. Leoncavallo escribió varias óperas más, pero ninguna volvió a alcanzar el éxito de *Pagliacci*.

FREDERICK DELIUS
1862–1934

Frederick Delius, hijo de un comerciante de lana alemán, empezó a estudiar música durante su tiempo libre mientras dirigía un naranjal en Florida. De nuevo en Europa, prosiguió sus estudios de música en Leipzig y a continuación se instaló en Francia. Su producción musical comprende seis óperas, solo dos de las cuales, *Koanga*, compuesta en 1895–1897, y *Romeo y Julieta en la aldea* (1900–1901), se estrenaron en vida del compositor. Sus piezas de más éxito (presentadas al público británico por el director sir Thomas Beecham) fueron *Sea Drift* (1904), música para un poema de Walt Whitman, y una serie de idilios orquestales y poemas sinfónicos, como *Brigg Fair* (1907), *In a Summer Garden* (1908) y *North Country Sketches* (1914).

PIETRO MASCAGNI
1863–1945

La ópera en un acto *Cavalleria rusticana*. de Pietro Mascagni, estrenada en 1890, fue el primer gran éxito de la escuela verista (realista). Basada en un relato de Giovanni Verga, la obra narra una historia de pasión y traición en una aldea siciliana que acaba con un duelo fatal entre dos amantes rivales. Al igual que la obra *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, junto con la que se suele representar en programa doble, fue el único gran éxito del toscano Mascagni.

CARL NIELSEN
1865–1931

El danés Carl Nielsen fue uno de los grandes compositores sinfónicos de principios del siglo XX. Terminó su primera sinfonía en 1892, pero fue la tercera (*Sinfonia espansiva*, 1911) la que empezó a consolidar su reputación de compositor que empleaba la tonalidad y la armonía con originalidad. La cuarta («La inextingible», 1916) y la quinta (1922) sinfonías fueron respuestas al horror de la Primera Guerra Mundial. La sexta y última (*Sinfonia semplice*, 1925) fue la más compleja, quizá como reflejo de la dolencia cardiaca que padecía Nielsen. También escribió óperas, pero sus mejores obras, sinfonías aparte, son un quinteto de viento (1922) y dos conciertos, uno para flauta (1926) y otro para clarinete (1928).

FERRUCCIO BUSONI
1866–1924

Ferruccio Busoni, de ascendencia italiana y alemana, dio su primer recital de piano con solo diez años. Estudió en Leipzig y fue profesor de piano en Helsinki, Moscú, Boston y Berlín. Reconocido como uno de los grandes pianistas de la época, Busoni también trabajó como profesor, teórico musical y compositor. Su libro *Esbozo de una nueva estética de la música* (1907) fue una importante fuente de inspiración para figuras relevantes como el compositor vanguardista francés Edgard Varèse. Las composiciones de Busoni comprenden óperas, piezas orquestales y obras para piano solista, como *Fantasia nach J. S. Bach* (1909) y *Fantasía contrapuntística* (1910–1921).

ENRIQUE GRANADOS
1867–1916

El compositor, pianista y maestro español Enrique Granados es conocido sobre todo por la suite para piano *Goyescas* (1911), que convirtió en ópera para la Ópera de París, pero que se estrenó en Nueva York en 1916, a causa de la Primera Guerra Mundial. Estudió en Barcelona, donde fue pianista de café y profesor de música antes de estudiar en París, en 1887–1889, y dedicarse a la composición. Tras triunfar en Madrid en 1898 con su ópera *Maria del Carmen*, en 1900 fundó en Barcelona una academia en la que se formaron célebres pianistas. Su obra se enmarca en las corrientes modernistas y comprende *Doce danzas españolas* para piano; piezas para voz y piano, como *Elegía eterna* (1914), y el poema sinfónico *Dante* (1908). Murió ahogado al ser torpedeado por los alemanes y naufragar el barco en que regresaba tras asistir al estreno de *Goyescas*.

GUSTAV HOLST
1874–1934

Gustav Holst, destacado compositor y profesor, fue uno de los padres de la Escuela inglesa del siglo XX que dio lugar a figuras como Benjamin Britten y Michael Tippett. El interés de Holst tanto por la música tradicional inglesa como por el misticismo hindú se refleja en su *Choral Hymns from the Rig-Veda* (1912). Su obra más famosa es la suite orquestal *The Planets* (1916). Sus obras vocales comprenden óperas, ciclos de canciones, la pieza coral *The Hymn of Jesus* (1917) y *Ode to Death* (1919), basada en un poema de Walt Whitman.

ZOLTÁN KODÁLY
1882–1967

Zoltán Kodály fue un pionero de la etnomusicología (estudio de la música en su contexto étnico y social) y de los métodos modernos de pedagogía musical para niños. Nacido en Hungría, estudió en la Academia de Música de Budapest junto con Béla Bartók, con quien realizó expediciones a zonas rurales para recopilar música tradicional. Las técnicas ideadas por ambos influyeron en los posteriores estudiosos de las tradiciones musicales indígenas. Luego, Kodály creó también un método para enseñar a niños a cantar a primera vista. En el ámbito de la composición, sus obras más importantes son *Psalmus Hungaricus* (1923), para tenor, coro y orquesta, y la ópera cómica *Háry János* (1926).

ARTHUR HONEGGER
1892–1955

Arthur Honegger, hijo de padres suizos residentes en Francia, fue uno de los jóvenes compositores del Grupo de los Seis, surgido en la década de 1920 y al que también pertenecían Francis Poulenc y Darius Milhaud. Se le recuerda por sus cinco sinfonías, que en conjunto se consideran una de las obras sinfónicas más

impresionantes del siglo xx. Algunas de sus otras obras son *Pacific 231* (1923) y *Rugby* (1928), en las que intentó plasmar musicalmente las impresiones de una locomotora y un partido de rugby, respectivamente. Su producción dramática comprende bandas sonoras de películas, ballets y el oratorio *Juana de Arco en la hoguera* (1935), con libreto del escritor Paul Claudel.

DARIUS MILHAUD
1892–1974

Con más de cuatrocientas obras en su haber, Darius Milhaud fue uno de los compositores más prolíficos del siglo xx. Originario de una familia judía de Provenza, estudió en París y entre 1917 y 1918 viajó a Brasil con el poeta, dramaturgo y diplomático Paul Claudel. A través del grupo de compositores de los Seis, al que pertenecía, conoció al escritor y dibujante surrealista Jean Cocteau. Fruto de su colaboración con este fueron los ballets *Le bœuf sur le toit* (1919) y *Le Train Bleu* (1924), mientras que con Claudel produjo dramas musicales, como *Les choéphores* (1915), *Christophe Colomb* (1928) y *David* (1954). En la década de 1940 enseñó composición en el Mills College de California. El pionero del minimalismo Steve Reich fue alumno suyo.

PAUL HINDEMITH
1895–1963

Paul Hindemith impartió clases de composición en la Escuela de Música de Berlín hasta que fue obligado a dimitir en 1937 por su oposición al régimen nazi. Viajó a EE UU y enseñó en Yale entre 1940 y 1953, antes de regresar a Alemania. Sus manuales, como *El arte de la composición musical* (1941), continúan estudiándose en la actualidad. Su producción musical comprende obras de cámara, sinfonías y óperas, como *Mathis der Maler (Matías el pintor)*, estrenada en Zúrich en 1938, en la que aborda las tribulaciones del artista que intenta ser fiel a su conciencia frente a un régimen opresor a través de la historia del pintor alemán Matthias Grünewald, que se adhirió a las revueltas campesinas en 1525.

KURT WEILL
1900–1950

El compositor alemán Kurt Weill es conocido sobre todo por las obras que realizó en colaboración con el dramaturgo y poeta izquierdista Bertolt Brecht, como, por ejemplo, *La ópera de tres peniques* (1928), adaptada de una balada inglesa del siglo xviii, y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930). Inspirándose en el cabaret y en el jazz, además de en su formación clásica, creó piezas absolutamente surrealistas, como la célebre balada de Mackie el Navaja de *La ópera de tres peniques*. En 1933, tras el acceso de Hitler al poder, Weill, que era judío, huyó de Alemania, primero a París y luego a EE UU, donde escribió varios musicales de Broadway.

JOAQUÍN RODRIGO
1901–1999

El compositor Joaquín Rodrigo, ciego desde los tres años de edad, estudió música en París y regresó a su España natal en 1939, tras el final de la Guerra Civil. Su obra más conocida, *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, inspirada en los jardines del Palacio Real de Aranjuez, se estrenó en 1940. El resto de su obra comprende once conciertos; otra pieza para guitarra, *Fantasía para un gentilhombre* (1954), y una ópera, *El hijo fingido* (1964).

ELISABETH LUTYENS
1906–1983

Durante gran parte de la vida de Elisabeth Lutyens, que había estudiado en París y en el Royal College of Music de Londres, su música irreductiblemente moderna solo halló incomprensión entre sus compatriotas británicos. El *Concerto for Nine Instruments* (1939) fue una de sus primeras obras, compuesta en un estilo personal aunque hasta cierto punto afín al serialismo de Schönberg. Algunas de sus obras vocales se basaban en textos literarios, como un motete sobre textos del filósofo Ludwig Wittgenstein (1952). Entre sus obras para la escena figuran la ópera de cámara *Infidelio* (1954) e *Isis and Osiris* (1969–1970). Sus obras para orquesta más conocidas son *Six Tempi* (1957), *Quincunx* (1959) y *Music for Orchestra II* (1962). Luytens también trabajó con Hammer Film Productions componiendo bandas sonoras de películas de terror para ganarse la vida.

SAMUEL BARBER
1910–1981

Nacido en Pensilvania en 1910, Samuel Barber fue uno de los compositores estadounidenses más célebres del siglo xx. Su obra más exitosa fue una de las primeras que escribió: el *Adagio para cuerdas* (1938), una orquestación del movimiento «Adagio» de un cuarteto de cuerda que había compuesto dos años antes. Alumno del Curtis Institute of Music de Filadelfia, luego fue conocido por obras vocales como *Knoxville: Summer of 1915* para soprano solista (1948), el ciclo *Hermit Songs* (1952–1953) y dos óperas, *Vanessa* (1958) y *Antonio y Cleopatra* (1966), compuesta para la inauguración de la nueva Ópera Metropolitana en el Lincoln Center de Nueva York en 1966.

MILTON BABBITT
1916–2011

El compositor, maestro y teórico vanguardista Milton Babbitt estudió matemáticas antes de decantarse por la música. Fue un firme defensor del serialismo, además de pionero de la música electrónica. Sus obras más importantes son *Three Compositions for Piano* (1947), *Ensembles for Synthesizer* (1962–1963) y *Philomel* (1964), para soprano solista y acompañamiento electrónico.

ASTOR PIAZZOLLA
1921–1992

El bandoneonista y compositor argentino de padres italianos Astor Piazzolla, considerado el compositor de tangos más importante del mundo, vivió y estudió en Nueva York entre los años 1924 y 1937 y debutó tocando el bandoneón en la película de Carlos Gardel *El día que*

me quieras. Posteriormente, en la década de 1950, estudió en París con Nadia Boulanger. Su estilo de tango moderno con influencias clásicas y de jazz, que él definió como «música contemporánea de Buenos Aires», chocó con las críticas de los tangueros ortodoxos. Entre la prolífica producción musical de Astor Piazzolla destacan *Adiós Nonino* (1959), dedicado a su padre fallecido; *Balada para un loco* (1969), su mayor éxito popular; *Le Grand Tango* (1982), para violonchelo y orquesta; cuartetos para orquesta y bandoneón, y el álbum *Libertango* (1974).

LUIGI NONO
1924–1990

El veneciano Luigi Nono era tan radical en la música como en la política y acostumbraba a combinar ambas disciplinas. Su obra *Il canto sospeso* (1955–1956), para voces solistas, coro y orquesta, consiste en extractos de cartas escritas durante la Segunda Guerra Mundial por miembros de la Resistencia que aguardaban ser ejecutados por los nazis. La ideología marxista de Nono también es evidente en su primera ópera, *Intolleranza* (1960), sobre un migrante italiano en busca de trabajo. En la década de 1960 empezó a representar obras, como *La fabbrica illuminata* (1964), en fábricas y otros lugares de trabajo.

PIERRE BOULEZ
1925–2016

El compositor vanguardista francés Pierre Boulez ejerció una enorme influencia a finales del siglo XX. Una de sus obras iniciales más admiradas fue *Le marteau sans maître* (*El martillo sin amo*, 1954), donde musicalizaba poemas del poeta surrealista René Char. Una década después compuso la exitosa *Pli selon pli* (*Pliegue a pliegue*, 1964), para soprano y orquesta. La obra *Répons* (1985), para orquesta de cámara con seis solistas de percusión y electrónica en directo, fue una de las últimas obras que compuso. Boulez trabajó en todo el mundo como director de orquesta y estuvo al frente de la Filarmónica de Nueva York y de la Sinfónica de la BBC de Londres.

MORTON FELDMAN
1926–1987

El compositor Morton Feldman, nacido en Queens (Nueva York), destacó por la lenta y deliberada serenidad de su música y por la longitud excepcional de sus últimas obras. En su opinión, la tranquilidad permitía al público oír los distintos sonidos. En 1977 compuso *Neither* para soprano y orquesta, un arreglo para un monólogo del dramaturgo Samuel Beckett. Sus últimas obras, como el Cuarteto de cuerda n.º 2 (1983), que dura cinco horas ininterrumpidas, proporcionaban a la audiencia una experiencia envolvente y casi mística.

HANS WERNER HENZE
1926–2012

El alemán afincado en Italia Hans Werner Henze es conocido por su chispeante estilo lírico inspirado en tradiciones tan diversas como el romanticismo, el neoclasicismo y el jazz. Compositor prolífico, escribió diez sinfonías y música instrumental, de cámara y orquestal. Se hizo famoso sobre todo por sus óperas, que incluyen dos colaboraciones con el poeta inglés W. H. Auden: *Elegía para jóvenes amantes* (1961) y *Las bacantes* (1966).

HARRISON BIRTWISTLE
n. en 1934

Harrison Birtwistle formó parte del grupo de alumnos del Royal Manchester College of Music, en el norte de Inglaterra, conocidos como Escuela de Manchester. Aunque eran músicos modernos, también se inspiraban en la música medieval y del Renacimiento temprano. Birtwistle encontró un estilo propio en la década de 1960 con obras como *Tragoedia* (1965), para quinteto de viento, arpa y cuarteto de cuerda, y su primera ópera *Punch and Judy* (1968). Las óperas siguen siendo una parte importante de su producción, como *La máscara de Orfeo* (1986), *Gawain* (1991) y *El minotauro* (2008). Algunas de sus obras instrumentales son *Exody* (1997), para orquesta, *The Cry of Anubis* (1994) para tuba y orquesta, y *Harrison's Clocks* (1998), para piano solista.

HELMUT LACHENMANN
n. en 1935

El objetivo del compositor alemán Helmut Lachenmann es abrir nuevos «mundos sonoros». Estudió con Luigi Nono y acuñó la expresión «música concreta instrumental» para definir su estilo. Así, en *Pression* (1970), para violonchelo solista, además de los sonidos habituales, el intérprete debe producir otros más mecánicos, pasando el arco con fuerza sobre las cuerdas. También incluye en sus obras grabaciones (a menudo distorsionadas) de piezas muy conocidas, como el Concierto para clarinete de Mozart, por ejemplo en *Accanto* (1976), para clarinete, orquesta y cinta magnética. Otras piezas son *NUN* (1999), para flauta, trombón, coro masculino y orquesta, y la ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* («La cerillera», a partir del cuento de Andersen) en 1997.

ARVO PÄRT
n. en 1935

La producción inicial del estonio Pärt comprende piezas indiscutiblemente modernas, como *Nekrolog* (1960) y sus dos primeras sinfonías (1963 y 1966). Sin embargo, a partir de 1968 dejó de componer casi totalmente durante ocho años, en parte como respuesta a la censura represiva de su país, aún soviético, pero también a causa de su ferviente fe cristiana ortodoxa. Su nuevo estilo emergió en *Für Alina* (1976), breve obra para piano solista, notable por su sobrio minimalismo y su sonoridad, evocadora de campanas, y a la que siguió un torrente de obras, como *Tabula Rasa* (1977), *Summa* (1977), *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (1977) y la *Pasión según San Juan* (1982).

ARIBERT REIMANN
n. en 1936

El compositor, pianista y profesor Aribert Reimann, nacido en Berlín, ha compuesto obras de cámara, conciertos y piezas orquestales, pero es conocido sobre todo por su hábil uso de la voz humana. Ha colaborado estrechamente con el barítono Dietrich Fischer-Dieskau, a quien solía

acompañar, y ha escrito varias óperas, la mayoría de ellas basadas en obras de dramaturgos famosos: *Lear*, adaptación de la obra de Shakespeare, suele considerarse la más lograda. De estilo moderno, también se inspira en la música india.

JOHN TAVENER

1944–2013

John Tavener, cuyas influencias abarcan desde Stravinski hasta Messiaen, alcanzó la fama cuando el sello discográfico Appel lanzó su cantata *The Whale* (basada en la historia bíblica de Jonás). Nacido en Londres, se convirtió al cristianismo ortodoxo ruso en 1977 después de una larga búsqueda espiritual que dio lugar a piezas de índole mística, como *Ikon of Light* (1984), *The Protecting Veil* (1989) o *Song for Athene* (1993). En 2003 escribió *The Veil of the Temple*, una gran obra coral que debía durar toda una noche, en la Vigilia Pascual ortodoxa, y a la que consideraba su «logro supremo».

JOHN ADAMS

n. en 1947

Más joven que los también minimalistas Steve Reich y Philip Glass, Adams, nacido en Nueva Inglaterra (EE UU), se hizo célebre con obras como *Shaker Loops* (1978) y *Grand Pianola Music* (1982). Su música suele ser humorística y con referencias a la cultura popular. Adams se preocupa más que la mayoría de los minimalistas por la armonía y la progresión, algo que se puede apreciar en *Harmonielehre* (1985), una obra orquestal en tres movimientos, y en su primera ópera, *Nixon en China* (1987). Además de otras dos óperas, sus últimas obras comprenden conciertos para violín (1993), clarinete (1996) y piano (1997), y *Scherezade.2* (2014), una «sinfonía dramática para violín y orquesta».

JUDITH WEIR

n. en 1954

Nacida en Inglaterra de padres escoceses, la compositora Judith Weir es conocida sobre todo por sus óperas, desde su efervescente obra inicial, *A Night at the Chinese Opera* (1987), hasta *Miss Fortune* (2011), un cuento tradicional siciliano adaptado al mundo urbano del siglo XXI. Inspirándose en compositores como Janáček y Stravinski, recurre a las tradiciones populares de Escocia y de Europa, pero también de Asia meridional. Su obra presta una atención especial a la narrativa. *King Harald's Saga* (1979), para soprano solista, es un drama histórico medieval comprimido en menos de quince minutos. Entre sus obras instrumentales destacan el Concierto para piano (1997), de quince minutos de duración, y *The Welcome Arrival of Rain* (2001). En 2014 fue nombrada maestra de música de la reina, como sucesora de sir Peter Maxwell Davies.

MAGNUS LINDBERG

n. en 1958

La orquesta fue el primer amor del finlandés Magnus Lindberg, que se ha consolidado como uno de los compositores de ambiciosas piezas orquestales más populares del mundo. Tras su vanguardismo inicial, evidente en obras como *Action-Situation-Signification* (1982) y *Kraft* (1985), su música se volvió más ecléctica y cercana a la tradición clásica (por ejemplo, a la de su predecesor finlandés, Sibelius), con melodías más ricas y más color. Sus piezas más importantes de la década de 1990 son *Aura* (1994) y *Arena* (1995). Desde el año 2000 ha escrito conciertos para clarinete (2002) y violín (2006), así como su primera obra vocal para solista: *Accused; three interrogations for soprano and orchestra* (2014).

JAMES MACMILLAN

n. en 1959

La espiritualidad católica, la política progresista y la tradición escocesa son algunas de las fuentes de inspiración del escocés James MacMillan. Su primer gran éxito fue una obra orquestal, *The Confession of Isobel Gowdie*, que se estrenó en los Proms de la BBC de 1990. Dos años después compuso *Veni, Veni, Emmanuel*, un concierto para percusión y orquesta, para la gran percusionista escocesa Evelyn Glennie. Sus obras vocales, que constituyen una gran parte de su producción, comprenden *Cantos sagrados* (1990), sobre poemas de los latinoamericanos Ariel Dofman y Ana María Mendoza; la cantata *Quickening* (1998); dos óperas y música para textos litúrgicos y misas católicos.

MARK-ANTHONY TURNAGE

n. en 1960

La primera ópera del británico Mark-Anthony Turnage, *Greek*, basada en una versión de la tragedia *Edipo rey* de Sófocles representada en el East End londinense, triunfó cuando se estrenó en la Bienal de Múnich de 1988. La música de Turnage, que se inspira en el jazz y el rock, así como en la tradición clásica, es ingeniosa, expresionista y con frecuencia humorística. Sus obras para la escena comprenden otras dos óperas, *The Silver Tassie* (2000) y *Anna Nicole* (2011), y los ballets *UNDANCE* (2011), *Trespass* (2012) y *Strapless* (2016). Entre sus piezas instrumentales figuran *Three Screaming Popes* (1989), inspirada en pinturas de Francis Bacon; el concierto para trompeta *The Wreckage* (2005), escrito para el trompetista sueco Håkan Hardenberger, y un concierto para violín, *Mambo, Blues and Tarantella* (2008).

GEORGE BENJAMIN

n. en 1960

Su afinidad con la música vanguardista francesa hace de Benjamin, uno de los últimos y más apreciados alumnos del anciano Messiaen, una rareza entre los compositores británicos. Su producción resulta extraordinaria por la combinación de precisión, color y sensualidad. Alcanzó la fama a los veinte años de edad, cuando su pieza orquestal *Ringed by the Flat Horizon* se estrenó en los Proms de la BBC de 1980. Entre sus obras destacan *At First Light* (1982), para orquesta de cámara; *Upon Silence* (1990), para soprano y conjunto de cuerda, y *Palimpsests* (2002), para orquesta completa. También ha escrito tres óperas junto con el dramaturgo Martin Crimp: *Into the Little Hill* (2006), *Written on the Skin* (2012) y *Lessons in Love and Violence* (2018).

GLOSARIO

a cappella («como en la capilla», en italiano) Se dice de la pieza musical cantada sin acompañamiento instrumental.

acorde Combinación simultánea de notas. Los acordes más usados son las tríadas, que constan de las notas primera, tercera y quinta de una escala. Por ejemplo, en la tonalidad de do mayor, las notas de la escala son: do, re, mi, fa, sol, la, si, y la tríada mayor de do consta de do, mi y sol.

altura Posición de un sonido con respecto a la gama completa de sonidos tonales, que depende de la frecuencia de ondas sonoras por segundo (hercios). Una alta frecuencia se percibe como un sonido agudo; una baja como un sonido grave.

aria Pieza para voz solista o más voces de una ópera o un oratorio.

armadura o armadura de clave Conjunto de alteraciones escritas al principio de un pentagrama que sitúan una frase musical en una tonalidad concreta. *Véase también* **mayor** y **menor**.

armonía Combinación simultánea de notas para formar un todo musicalmente significativo. La unidad básica de la armonía es el acorde.

atonal Se dice de la música sin una tonalidad reconocible, a diferencia de la música tonal.

bajo La más grave de las voces masculinas y la nota más grave de un acorde o la parte más grave de una pieza musical; también se aplica al instrumento de registro más grave de una familia.

bajo continuo Acompañamiento armónico, normalmente con clavecín u órgano y viola *da gamba* o violonchelo, muy utilizado en el Barroco.

barítono Voz masculina entre el tenor y el bajo; también se aplica al instrumento que suena en esa tesitura.

bel canto Estilo de canto del siglo XVIII y principios del XIX que resalta la belleza del timbre, el virtuosismo vocal y la técnica de la respiración.

bemol Se dice de la nota cuya altura se ha reducido un semitono (un si bemol es un si cuya entonación es medio tono más baja).

cadencia 1. Secuencia final de una frase musical o una composición musical. La cadencia perfecta transmite una sensación de conclusión, mientras que la imperfecta, o semicadencia, da la sensación de estar inacabada. 2. Pasaje ornamental improvisado por un solista en un concierto.

cadenza («cadencia», en italiano) *Véase* **cadencia** 2.

cámara, música de Música compuesta para grupos instrumentales como dúos, tríos y cuartetos.

canciones, ciclo de Grupo de canciones que narran una historia o comparten un tema común, concebidas para ser interpretadas secuencialmente como una entidad única.

canon Pieza contrapuntística en la que las distintas voces entran de manera sucesiva. En el canon estricto, todas las partes repiten exactamente la misma melodía.

cantata Pieza programática, por lo general para voz y orquesta, que narra una historia. La cantata *da camera* es profana, y la cantata *da chiesa* (de iglesia) su equivalente sacra.

canto llano Música vocal sacra medieval que consiste en una única línea melódica no acompañada y de ritmo libre, como el discurso hablado, sin divisiones regulares de compás. También llamado canto gregoriano.

clásica, música La perteneciente al periodo clásico. En la música occidental también se llama así la destinada a contextos formales, como iglesias o salas de conciertos, para distinguirla de la más informal y popular.

clásico, periodo En música, periodo posterior al Barroco que se extiende de aproximadamente de 1750 a 1820.

clave Signo situado al principio de un pentagrama que determina la altura de las notas en él. Por ejemplo, la clave de sol indica que la línea inferior del pentagrama corresponde a mi, mientras que esa misma línea correspondería a sol en clave de fa.

coda («cola», en italiano) Sección final de una pieza musical diferenciada de la estructura general.

compás Segmento temporal de una pieza musical que contiene un número fijo de tiempos determinado

por la indicación de compás. En el pentagrama, los compases se separan mediante rayas verticales (barras de compás).

concierto Composición extensa para un solista instrumental y orquesta, concebida como vehículo del virtuosismo del solista. En el primitivo *concerto grosso* («gran concierto») del Barroco existía una interacción o un contraste más equitativos entre una orquesta más pequeña, generalmente de cuerda *(ripieno)*, y un conjunto de solistas *(concertino)*.

concreta, música Música electrónica que comprende sonidos instrumentales y naturales, a menudo modificados o distorsionados durante la grabación.

consonancia Cualidad de ciertos acordes o intervalos, como los de tercera o de quinta, que suenan agradables al oído.

consort Conjunto instrumental muy habitual en Inglaterra en los siglos XVI y XVII; también, música que interpretaban estos conjuntos y la propia interpretación.

contralto La más grave de las voces femeninas.

contrapuntístico, ca Se dice de la música o la pieza en las que se utiliza el contrapunto, o superposición de dos o más líneas melódicas que se tocan o cantan de manera simultánea.

cromático, ca Basado en una escala constituida por los doce semitonos de una octava, a diferencia de la escala diatónica, formada por siete notas.

diatónico, ca Basado en una escala formada por las siete notas, sin sostenidos ni bemoles, que constituyen las teclas blancas del piano.

dinámica Conjunto de las diferencias de volumen o intensidad del sonido que aparecen en un fragmento musical o en una pieza; y también, sistema de notación que indica a los intérpretes el volumen requerido.

disonancia Cualidad de los acordes, o sonidos simultáneos de distintas notas, que resultan desagradables al oído.

dodecafónica, música Música que concede igual importancia a todos los grados de la escala cromática, prescindiendo del concepto de tonalidad principal.

escala Serie de notas que define una melodía y, por lo general, la tonalidad de la pieza. Las diferentes escalas confieren a la música un sentimiento y un «color» diferentes.

fuga Pieza contrapuntística compleja y muy estructurada, en dos o más partes, frecuente durante el Barroco. Las distintas voces o líneas entran de una en una, de manera imitativa.

intervalo Distancia entre dos notas de diferente altura. Los intervalos se identifican numéricamente para expresar la separación en semitonos y pueden ser «mayores», «menores» o «perfectos». Por ejemplo, una tercera menor es un intervalo de tres semitonos, mientras que una tercera mayor es un intervalo de cuatro semitonos.

Leitmotiv («motivo que guía o dirige», en alemán) Frase o tema musical breve y recurrente en una composición.

libreto Texto de una ópera y de otros tipos de obras vocales escénicas.

Lied Canción tradicional alemana, divulgada por Schubert.

madrigal Canción profana *a cappella*, habitual durante el Renacimiento, especialmente en Inglaterra y en Italia. Muchos madrigales eran poemas de amor musicalizados.

mayor Se dice de una armadura o de un acorde, una tríada o una escala en una tonalidad mayor. Los intervalos en una tonalidad mayor constan de dos tonos seguidos de un semitono y, a continuación, tres tonos seguidos de un semitono. Las tonalidades mayores suenan alegres; las menores son más apagadas y tristes.

melodía Sucesión de sonidos musicales de ritmo y altura variables que forman una unidad o línea distintiva.

menor Se dice de una armadura o un acorde, una tríada o una escala en una tonalidad menor. Esta comparte la armadura con su mayor relativa, de la que se diferencia en que la tercera nota (y a veces la sexta y la séptima) desciende un semitono y origina un sonido más sombrío.

mezzosoprano Voz intermedia entre soprano y contralto, un tono por encima de esta última.

minimalismo En música, tendencia principalmente estadounidense que abogaba por un mundo sonoro con una textura casi hipnótica de patrones cortos repetidos.

misa Acto principal de la liturgia católica, con una estructura muy formalizada, que comprende las siguientes secciones invariables (llamadas ordinario de la misa), tradicionalmente corales: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus con el Hosanna y el Benedictus, Agnus Dei y Dona nobis pacem.

modos Escalas de siete notas heredadas de la antigua Grecia a través de la Edad Media. Aún se usan en la música folclórica y el canto llano.

modulación Paso o cambio de una tonalidad a otra; por ejemplo, de do mayor a la menor.

monodia Estilo vocal propio del Barroco en el que domina una sola línea melódica, acompañada o no.

monofónico, ca Se dice del estilo musical o la composición que consiste en una sola línea melódica, sin acompañamiento.

motete Composición coral polifónica con texto religioso, por lo general sin acompañamiento instrumental.

movimiento Sección autónoma de una pieza musical, así llamada por tener una indicación de tempo propia.

natural Se dice de la nota no alterada por un sostenido o un bemol. Tras un sostenido o un bemol se puede colocar un becuadro para indicar que no se debe seguir alterando la nota o para anular las alteraciones de la armadura.

obbligato Acompañamiento instrumental esencial y, por tanto, obligatorio. El término suele designar una contramelodía ejecutada por un instrumento de un conjunto, o un acompañamiento barroco con teclado anotado por completo, en vez de con la notación abreviada del bajo cifrado.

obertura Introducción instrumental de una ópera o un ballet que presenta parte del material temático principal.

octava Intervalo entre una altura y otra que tiene el doble o la mitad de su frecuencia fundamental, como entre las notas do4 y do3 en un teclado.

ópera Obra teatral en la que todos los personajes, o la mayoría, cantan y en la que la música es esencial. Todo el diálogo suele ser cantado.

ópera bufa Ópera cómica muy exitosa durante el siglo XVIII.

opéra comique **(ópera cómica)** Ópera exclusivamente francesa que no siempre es humorística ni particularmente ligera, pero que siempre contiene diálogos hablados.

ópera seria Como indica su nombre, es lo contrario de la ópera bufa y se caracteriza por los argumentos heroicos o mitológicos y por la formalidad de la música y de la acción.

opereta Ópera ligera y con diálogos hablados, desarrollada en el siglo XIX.

oratorio Obra para solistas vocales y coro con acompañamiento instrumental que se diferencia de la ópera en que es una pieza para concierto, no para la escena.

ornamento Adorno de una nota o de un acorde con, por ejemplo, un trino, o un breve fragmento melódico como el grupeto, que consiste en tocar la nota de encima de la principal, la nota principal y la nota de debajo en rápida sucesión antes de tocar de nuevo la principal.

ostinato Motivo musical que se repite de manera insistente, por lo general en la parte del bajo, y que sirve de base a la variación armónica y melódica de encima.

pentagrama Pauta de cinco líneas horizontales paralelas sobre la cual se escribe la música.

poema sinfónico Obra sinfónica en un solo movimiento, habitualmente programática.

polifonía Estilo de composición en el que todas las partes son independientes y tienen la misma importancia.

programático, ca Se dice de la música o estilo que describe un tema no musical, como un paisaje, un acontecimiento o una obra literaria.

recitativo Estilo de canto propio de la ópera y del oratorio, consistente en cantar recitando, de un modo muy similar a la declamación teatral por su altura y su ritmo. Se utiliza a menudo para el diálogo y para la exposición de la trama entre las arias y los coros.

réquiem Obra compuesta para realzar, cantándolo, el texto litúrgico latino de la misa de difuntos, también llamada misa de réquiem.

ritmo Patrón de las duraciones relativas de las notas y los acentos puestos sobre estas, por lo general organizado en grupos regulares o compases.

romanticismo Movimiento cultural y artístico que dominó el siglo XIX. Se caracterizó por el abandono de las formas tradicionales, la predilección por los temas extramusicales, el incremento de la escala de las composiciones y el cromatismo.

rondó Pieza (o movimiento) musical basada en un tema recurrente con material intercalado según una estructura como ABACADAE.

scherzo Animada pieza de danza (o movimiento) en compás ternario.

semitono El menor de los intervalos entre notas en la música tonal occidental. En un tono hay dos semito-

nos, y en una octava, doce. En un teclado, los semitonos se hallan entre una tecla y su vecina más próxima; por ejemplo, el intervalo de mi a fa es un semitono. *Véase también* **tono**.

serialismo Sistema de composición atonal desarrollado en la década de 1920 por Schönberg y otros, y que consiste en usar series o secuencias fijas de elementos musicales como base para estructuras más complejas.

sinfonía Obra a gran escala para orquesta completa. Las sinfonías clásica y romántica tienen cuatro movimientos, tradicionalmente un *allegro*, un movimiento más lento, un *scherzo* y un final animado. Las posteriores pueden tener un número mayor o menor de movimientos. El primer movimiento suele estar en forma sonata, y el movimiento lento y el final pueden tener una estructura similar.

Singspiel Término alemán que designa una ópera, a menudo cómica, con diálogos hablados en lugar de verdaderos recitativos. Un ejemplo típico es *La flauta mágica* de Mozart.

sonata Pieza para uno o más instrumentos surgida en el Barroco como una pieza breve para un instrumento solista o un pequeño grupo de instrumentos acompañado por un bajo continuo.

sonata, principio de la Forma estructural que suele constar de una exposición, que a su vez comprende dos temas (ligados por una sección puente y en distintas tonalidades), después de la cual el material inicial se resuelve en una sección central de desarrollo, y finalmente una reexposición en la que se repite la exposición, pero permaneciendo en la tónica (la tonalidad principal).

sonata *da camera* («de cámara») Pieza instrumental, por lo general para dos violines y bajo continuo, de finales del siglo XVII e inicios del XVIII.

sonata *da chiesa* («de iglesia») Pieza instrumental similar en muchos aspectos a la sonata de cámara profana y que suele constar de cuatro movimientos: una introducción lenta, un movimiento fugado, un movimiento lento y un final rápido.

soprano La más aguda de las cuatro voces estándar; y también, cantante (mujer o niño) que tiene esta voz.

sostenido Se dice de la nota cuya altura se ha aumentado un semitono (un fa sostenido es un fa cuya entonación es medio tono más alta).

suite Obra por lo general instrumental, formada por una serie de movimientos breves de danzas contrastantes, habitualmente en una misma tonalidad.

temperamento Modo de afinar un instrumento consistente en ajustar los intervalos entre notas para que pueda tocarse en diferentes tonalidades. Casi todos los instrumentos de teclado se afinan según el sistema de temperamento igual, basado en una octava de doce semitonos equivalentes.

tempo Velocidad a la que se interpreta una obra musical. En la partitura se indica con términos como *allegro* («rápido») o *adagio* («lento»).

tenor La voz natural más aguda del hombre adulto; también se aplica al instrumento cuyo registro corresponde al de esta voz.

timbre Cualidad de los sonidos que permite diferenciar los del mismo tono y, por tanto, distinguir un instrumento de otro o una voz de otra.

tonalidad 1. Conjunto de sonidos de una pieza musical basado en la primera nota (la tónica) de la escala. 2. Sistema de tonalidades y escalas mayores y menores que constituye la base de toda la música occidental desde el siglo XVII hasta Schönberg, a inicios del siglo XX. La música tonal cumple los principios de la tonalidad.

tónica Primera nota, o primer grado, de la escala diatónica (mayor o menor). Es la nota más importante de la escala, ya que proporciona la base para la melodía y la armonía de una pieza musical, y también la principal de la tonalidad de una composición.

tono Dos semitonos; un tono equivale a un intervalo de segunda mayor (abarcando dos posiciones adyacentes en un pentagrama). *Véase también* **semitono**.

tríada Acorde de tres notas que consiste en una fundamental más los intervalos de tercera y quinta. Los cuatro tipos de tríada son: mayor (por ejemplo, do, mi, sol), menor (por ejemplo, do, mi bemol, sol), aumentada (por ejemplo, do, mi, sol sostenido) y disminuida (do, mi bemol, sol bemol).

vibrato Efecto creado mediante pequeñas y rápidas vibraciones que hacen fluctuar la altura de las notas, utilizado especialmente por instrumentistas de cuerda y de viento, y por cantantes.

voz blanca Voz infantil (masculina o femenina) antes de la pubertad.

zarabanda Danza cortesana lenta y en compás ternario, de moda en Europa durante los siglos XVII y XVIII.

INDICE

Los números de página en **negrita** remiten a las entradas principales, y los números en *cursiva*, a las ilustraciones.



B

C

D

E

JK

L

M

S

T

UV



XYZ

FUENTES DE LAS CITAS

MÚSICA MEDIEVAL

22 San Juan Clímaco
24 Guido de Arezzo
26 Hildegarda de Bingen
28 San Agustín
32 Walther von der Vogelweide
36 Guillaume de Machaut

RENACIMIENTO

42 Johannes Tinctoris
43 Josquin des Prés
44 Thomas Tallis
46 Giuseppe Verdi
52 John Irving
54 John Milton
55 Thomas Coryat
56 Thomas Wyatt

BARROCO

62 John Evelyn
64 Claudio Monteverdi
70 Évrard Titon du Tillet
72 Henry Playford
78 Martín Lutero
80 Angelo Berardi
82 François Couperin
84 Georg Friedrich Händel
90 Domenico Scarlatti
92 Antonio Vivaldi
98 Johann Sebastian Bach
106 Johann Mattheson
107 Alexis Piron
108 Frédéric Chopin

CLASICISMO

116 Christian Friedrich Daniel Schubart
118 Romain Rolland
120 Carl Philipp Emanuel Bach
122 Joseph Haydn
128 Richard Wagner
132 William Dean Howells
134 *La flauta mágica*
138 Ludwig van Beethoven

ROMANTICISMO

146 Yehudi Menuhin
148 Gioachino Rossini
149 Carl Maria von Weber
150 Franz Schubert
156 Ludwig van Beethoven
162 Hector Berlioz
164 Frédéric Chopin
166 Robert Schumann
170 *The London Times* (1846)
174 D. H. Lawrence
176 Fausto
178 Heinrich Heine
179 Camille Saint-Saëns
180 Vincenzo Bellini
188 Clara Wieck Schumann
190 Robert Caro
192 Gustav Mahler
194 Giacomo Puccini
198 Gustav Mahler

NACIONALISMO

206 Bedřich Smetana
207 Havelock Ellis
208 Edvard Grieg
210 Gabriel Fauré
212 Antonín Dvořák
216 Edward MacDowell
218 Ralph Vaughan Williams
220 Jean Sibelius
222 Isaac Albéniz
223 Manuel de Falla

MÚSICA MODERNA

228 Stephane Mallarmé
232 Ethel Smyth
240 Peter Maxwell Davies
246 Ígor Stravinski
252 George Meredith
254 Charles Ives
256 Erik Satie
258 George Gershwin
262 Maurice Sachs
263 Leoš Janáček
264 Anton von Webern
266 Maurice Ravel
268 Edgard Varèse
270 Mijaíl Glinka
272 Serguéi Prokófiev
273 Colin McPhee
274 Dmitri Shostakóvich
280 Heitor Villa-Lobos
282 Olivier Messiaen
284 Michael Tippett
286 Martha Graham
288 Benjamin Britten

MÚSICA CONTEMPORÁNEA

298 Pierre Schaeffer
302 John Cage
306 Pierre Boulez
308 Iannis Xenakis
309 Aram Jachaturián
310 Krzysztof Penderecki
312 Terry Riley
314 Toru Takemitsu
316 Luciano Berio
318 Peter Maxwell Davies
320 Steve Reich
321 Philip Glass
322 R. Murray Schafer
323 Witold Lutosławski
324 Richard Steinitz
325 Kaija Saariaho
326 Notas de programa de *blue cathedral*
328 Thomas Adès
329 Eric Whitacre

AGRADECIMIENTOS

Dorling Kindersley agradece a Smita Mathur, Riji Raju y Nonita Saha su ayuda editorial, y a Hansa Babra su ayuda en el diseño.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

El editor agradece a las siguientes personas e instituciones el permiso para usar sus fotografías:

(Clave: a-arriba; b-abajo; c-centro; i-izquierda; d-derecha; s-superior)

22 The Metropolitan Museum of Art: Gift of J. Pierpont Morgan, 1917 (bc). **23 Getty Images:** DeAgostini (bd); Universal History Archive (si). **24 Alamy Stock Photo:** Music-Images (cd). **25 Getty Images:** DEA / Veneranda Bilblioteca Ambrosiana / DeAgostini (sd). **26 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (cd). **27 Wellcome Images http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/:** William Marshall (sd). **29 Alamy Stock Photo:** Steve Hamblin (si). **Getty Images:** Imagno (bd). **30 Alamy Stock Photo:** Paul Fearn (sd). **31 Alamy Stock Photo:** Paul Fearn (bd). **33 Lebrecht Music and Arts:** culture-images (si). **34 Getty Images:** Prisma / UIG (bi). **36 Alamy Stock Photo:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (cdb). **37 Alamy Stock Photo:** Music-Images (sd). **42 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (cdb). **44 Alamy Stock Photo:** Music-Images (cb). **45 Alamy Stock Photo:** James Hadley (bi). **48 Getty Images:** DeAgostini (bi). **49 Alamy Stock Photo:** Marka (sd). **51 Alamy Stock Photo:** Artokoloro Quint Lox Limited (b). **52 Getty Images:** Culture Club (bd). **53 Getty Images:** Mansell / The LIFE Picture Collection (sd). **55 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (cb). **57 Getty Images:** Leemage / Corbis (si). **SuperStock:** A. Burkatovski / Fine Art Images (bi). **62 Alamy Stock Photo:** Art Collection 2 (cd). **63 Getty Images:** DEA Picture Library (sd). **66 iStockphoto.com:** Clodio (bd). **67 Getty Images:** Imagno (sd). **68 Getty Images:** DeAgostini (bi). **The Metropolitan Museum of Art:** Bequest of Gwynne M. Andrews, 1931 (sc). **69 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (bi). **71 akg-images:** (s). **The Metropolitan Museum of Art:** Harris Brisbane Dick Fund, 1917 (cb). **74 Alamy Stock Photo:** 19th era (sd). **75 Alamy Stock Photo:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (sd). **Getty Images:** DEA / Veneranda Biblioteca Ambrosiana / De Agostini (bi). **76 Getty Images:** Historical Picture Archive / Corbis (si). **77 Alamy Stock Photo:** Lanmas (bi). **79 akg-images:** (s). **80 Alamy Stock Photo:** AM Stock (bd). **81 Getty Images:** DeAgostini (sd). **83 Getty Images:** DEA / G. Dagli Oorti / De Agostini (bi); Leemage / Corbis (sd). **86 Getty Images:** DEA / G. Dagli Oorti / De Agostini (bi). **87 Getty Images:** Bettmann (s). **88 Alamy Stock Photo:** Chronicle (bi). **89 Getty Images:** Angelo Hornak / Corbis (bd). **90 Alamy Stock Photo:** Artokoloro Quint Lox Limited (bd). **91 Getty Images:** De Agostini / A. Dagli Orti (sd). **94 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (sd). **95 Getty Images:** Stefano Bianchetti / Corbis (bi). **96 Alamy Stock Photo:** Music-Images (sd). **Getty Images:** Adam Berry / Redferns (bi). **100 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (bd). **101 Getty Images:** DeAgostini (sd). **103 Getty Images:** Stefano Bianchetti / Corbis (bd). **104 Alamy Stock Photo:** DPA picture alliance (b). **105 Getty Images:** DEA Picture Library / De Agostini (sd). **107 Getty Images:** Eric Cabanis / AFP (cd). **109 Alamy Stock Photo:** LOOK Die Bildagentur der Fotografen GmbH (bd); Music-Images (sd). **111 Getty Images:** Gordon Parks / The LIFE Picture Collection (bi). **116 Getty Images:** Imagno (cd). **117 Alamy Stock Photo:** Paul Fearn (sd). **119 Getty Images:** Imagno (bi, sd). **120 Alamy Stock Photo:** Science History Images (cb). **124 Getty Images:** De Agostini / A. Dagli Orti (bi). **125 Getty Images:** Imagno (sd). **127 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (bi). **129 Getty Images:** DeAgostini (bi); Imagno (sd). **130 Getty Images:** De Agostini Picture Library (sd); DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (bi). **132 Alamy Stock Photo:** Music-Images (bd). **133 Getty Images:** De Agostini / A. Dagli Orti (sd). **135 Alamy Stock Photo:** Westend61 GmbH (s). **136 Alamy Stock Photo:** Interfoto (si). **137 Rex Shutterstock:** Alfredo Dagli Orti (sd). **139 Alamy Stock Photo:** GL Archive (cb). Library of Congress, Washington, D.C.: LC-USZC4-9589 (sd). **140 Getty Images:** Imagno (si). **141 Rex Shutterstock:** Gianni Dagli Orti (bd). **147 Alamy Stock Photo:** Chronicle (sd). **Getty Images:** De Agostini Picture Library (bi). **149 Alamy Stock Photo:** Music-Images (c). **152 Getty Images:** DeAgostini (b). **153 Alamy Stock Photo:** North Wind Picture Archives (sd). **154 Alamy Stock Photo:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (bi). **155 Alamy Stock Photo:** Music-Images (bd). **158 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (sd). **161 123RF.com:** Mikhail Markovskiy (b). **163 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (bi). **Getty Images:** Pierre Petit / Hulton Archive (sd). **164 Getty Images:** Fine Art Photographic Library / CORBIS (bd). **165 Getty Images:** DeAgostini (sd). **167 Getty Images:** Universal History Archive (bi); Roger Viollet Collection (sd). **169 Getty Images:** DeAgostini (bd). **171 Alamy Stock Photo:** Paul Fearn (sd). Getty Images: SSPL (si). **172 Alamy Stock Photo:** Music-Images (bi). **173 Getty Images:** Mansell / The LIFE Picture Collection (bd). **174 Getty Images:** Bertrand Langlois / AFP (cd). **175 Getty Images:** De Agostini Picture Library (bi). **176 Alamy Stock Photo:** Paul Fearn (c). **177 Getty Images:** Imagno (bd). **Rex Shutterstock:** Alfredo Dagli Orti (ca). **178 Dreamstime.com:** Ershamstar (bd). **182 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (sd). **183 Alamy Stock Photo:** North Wind Picture Archives (bi). **185 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (si). **Getty Images:** DeAgostini (bd). **186 Rex Shutterstock:** John Alex Maguire (sd). **188 Getty Images:** DeAgostini (bd). **189 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (cia). **191 Getty Images:** Ole Jensen - Corbis (bi); Universal History Archive / UIG (sd). **192 Alamy Stock Photo:** Prisma Archivo (bc). **193 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (cb). **Library of Congress, Washington, D.C.:** LC-B2- 3747-11 [P&P] (sd). **195 Alamy Stock Photo:** Chronicle (sd). **Getty Images:** Culture Club (bi). **196 Alamy Stock Photo:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (bi). **Getty Images:** Christophel Fine Art / UIG (s). **199 Getty Images:** Culture Club (si); Fine Art Images / Heritage Images (sd). **201 Getty Images:** Imagno (bd). **207 Alamy Stock Photo:** World History Archive (cdb). **208 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (cd). **209 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (sd). **210 Alamy Stock Photo:** Music-Images (cd). **211 Getty Images:** The Print Collector (sd). **213 Alamy Stock Photo:** Music-Images (si, sd). **214 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (bi). **215 NASA:** (si). **217 Alamy Stock Photo:** The Granger Collection (sd). **Getty Images:** Robert W. Kelley / The LIFE Images Collection (bi). **219 Alamy Stock Photo:** Chronicle (bi). **220 Getty Images:** Alex Robinson / AWL Images Ltd (bd). **221 Getty Images:** Hulton-Deutsch Collection / CORBIS (sd). **223 Getty Images:** PHAS / UIG (cd). **229 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (sd, bi). **230 Alamy Stock Photo:** Vibrant Pictures (bd). Getty Images: DEA / G. Dagli Oorti / De Agostini (si). **234 Alamy Stock Photo:** Music-Images (bi). **235 Alamy Stock Photo:** Paul Fearn (cd). **Getty Images:** Hulton Archive (bi). **236 Getty Images:** Universal History Archive (s). **238 Alamy Stock Photo:** Chris Fredriksson (bi); Heritage Image Partnership Ltd (sc). **239 Getty Images:** Robbie Jack / Corbis (b). **242 Getty Images:** PhotoQuest (bd). **243 Getty Images:** Imagno (sd). **244 Alamy Stock Photo:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (bi). **245 Getty Images:** Imagno (si). **248 Alamy Stock Photo:** Heritage Image Partnership Ltd (bi). **249 Alamy Stock Photo:** Music-Images (si). **251 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (si). **Getty Images:** Apic (bd). **252 Getty Images:** Universal History Archive / UIG (bd). **253 Alamy Stock Photo:** Music-Images (sd). **255 Getty Images:** Bettmann (bi, sd). **256 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (bc). **257 SuperStock:** Fototeca Gilardi / Marka (sd). **259 Alamy Stock Photo:** Everett Collection, Inc. (si); Granger Historical Picture Archive (bd). **261 Alamy Stock Photo:** Music-Images (sd). **Getty Images:** George Karger / Pix Inc. / The LIFE Images Collection (si). **262 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (cdb). **264 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (bc). **265 Alamy Stock Photo:** Granger Historical Picture Archive (bd). **267 Getty Images:** Hiroyuki Ito (sd); Albert Harlingue / Roger Viollet (bi). **269 Getty Images:** Fred Stein Archive / Archive Photos (sd); Ken Hively / Los Angeles Times (bi). **270 Getty Images:** DEA / A. Dagli Orti / De Agostini (bd). **271 Getty Images:** Bettmann (sd). **273 Alamy Stock Photo:** Michele Burgess (cd). **276 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (sd). **277 Alamy Stock Photo:** Music-Images (sd). **278 Getty Images:** Fine Art Images / Heritage Images (sd); Frans Schellekens / Redferns (bi). **281 Getty Images:** Hiroyuki Ito (sd); Time Life Pictures / Pix Inc. / The LIFE Picture Collection (bi). **283 Getty Images:** Erich Auerbach / Hulton Archive (sd); Hulton Archive (bi). **284 Lebrecht Music and Arts:** Tristram Kenton (cd). **285 Getty Images:** Hulton-Deutsch Collection / Corbis (bi). **287 Getty Images:** Mary Delaney Cooke / Corbis / Martha Graham in 'Appalachian Spring' Choreographed by Martha Graham / Martha Graham Dance Company (si); Leonard M. DeLessio / Corbis (sd). **290 Getty Images:** Geography Photos / UIG (sd). **291 Alamy Stock Photo:** Everett Collection Inc (sd). **Getty Images:** Hulton-Deutsch Collection / Corbis (cb). **293 Alamy Stock Photo:** Stan Pritchard (sd). **Getty Images:** Kurt Hutton / Picture Post / Hulton Archive (bi). **299 Getty Images:** Maurice Lecardent / INA (ca). **300 Getty Images:** George Konig / Keystone Features (si). **301 Getty Images:** Donaldson Collection / Michael Ochs Archives (bi). **303 Alamy Stock Photo:** Pierre Brye (si); Granger Historical Picture Archive (sd). **304 Alamy Stock Photo:** Science History Images (bi). **307 Alamy Stock Photo:** Interfoto (cb). **TopFoto.co.uk:** Sisi Burn / ArenaPAL (sd). **309 Alamy Stock Photo:** ITAR-TASS News Agency (cdb). **310 Alamy Stock Photo:** Lucas Vallecillos (bd). **311 Alamy Stock Photo:** DPA Picture Alliance (sd). **313 Alamy Stock Photo:** Philippe Gras (sd). **Getty Images:** Jack Vartoogian (bi). **314 Getty Images:** Hiroyuki Ito (bc). **315 Getty Images:** Jack Mitchell (sd). **316 Getty Images:** Claude James / INA (cd). **317 Rex Shutterstock:** Camilla Morandi (sd). **318 Getty Images:** Photo 12 / UIG (bc). **319 Getty Images:** Eamonn McCabe / Redferns (sd). **320 Getty Images:** Nancy R. Schiff / Hulton Archive (cdb). **322 Alamy Stock Photo:** Artokoloro Quint Lox Limited (cdb). **325 Getty Images:** Raphael Gaillarde / Gamma-Rapho (cd). **327 Lawdon Press:** J. Henry Fair (bi). **329 Rex Shutterstock:** Rob Scott (bd)

Las demás imágenes © Dorling Kindersley
Para más información:
www.dkimages.com



LA MÚSICA ES UNA CIENCIA QUE TE HACE REÍR, CANTAR Y DANZAR

PUEDES VER LAS NOTAS BAILAR EN EL ESCENARIO



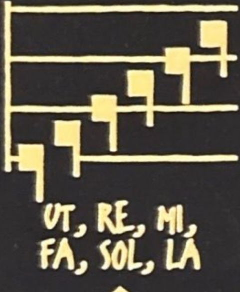




JAMÁS HE ESCRITO UNA NOTA QUE NO SINTIERA

SI TE CONVIERTES EN UN ISMO, LO QUE HACES HA MUERTO

POR EL PODER DE LA MÚSICA, ATRAVESAMOS ALEGRES LA OSCURA NOCHE DE LA MUERTE

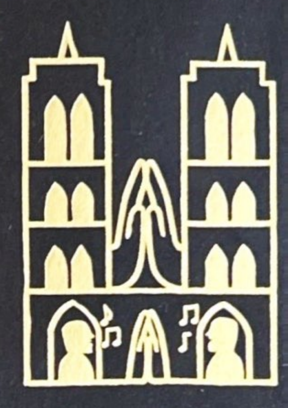


UT, RE, MI, FA, SOL, LA

¿Quién escribió la primera ópera? ¿Cuál es el origen del sistema de notación musical? ¿Cómo construyen los compositores una sinfonía? Este libro responde estas y otras muchas cuestiones mediante el análisis de piezas musicales clave y su impacto en la evolución de la música clásica occidental, desde el surgimiento del canto llano hasta el desarrollo del minimalismo moderno.

El libro de la música clásica analiza con un lenguaje claro más de noventa obras de distintos compositores, unos legendarios y otros menos conocidos, e incluye diagramas e infografías que explican los conceptos fundamentales y las grandes ideas que subyacen a la creación y la apreciación de la música clásica.

Tanto el oyente ocasional como el auténtico aficionado encontrarán en este sugerente libro una útil herramienta para entender mejor la música clásica.





YO SOLO VIVO EN MIS NOTAS

CANTAR ES ORAR DOS VECES



LA MÚSICA ES EL VERDADERO LENGUAJE UNIVERSAL

HAY QUE TOCAR DESDE EL ALMA, Y NO COMO UN PÁJARO AMAESTRADO





Para mentes curiosas

LA MÚSICA BALINESA MANTUVO UNA VITALIDAD RÍTMICA TAN PRIMITIVA COMO ALEGRE



